

प्रकाशक :—

महावीर प्रसाद खरे,
गणेश पब्लिशिंग हाउस,
सरयौ मदन, अदियापुर इलाहाबाद ।

“अनुवाद, पुनर्मुद्रण और चित्रपट निर्माण आदि
के सर्वाधिकार प्रकाशक के आधीन हैं”

प्रथम संस्करण २०००

द्वितीय संस्करण १०००

तृतीय संस्करण ३०००

मूल्य २॥॥

मुद्रक :—

गोविन्द लाल दास,

राधा गोविन्द प्रेम,

१२, गीतिका

FOREWORD

It is a great pleasure in publishing the book *Sangeet Shastra* in two parts for the benefit of the students of Indian Music (for whom it is primarily intended) and the lovers of Indian Music in general.

SANGEET SHASTRA Part I deals with the vocal music and is meant for High School or equivalent standard.

SANGEET SHASTRA Part II deals with the vocal as well as Instrumental music and is meant for Intermediate and B.A. standard. This part specially deals with sitar, Violin, Esraj and Tabla. It is necessary for a candidate of B. A. to read both the parts.

It bears evidence of considerable learning in Vocal as well as Instrumental Music. This is written in a facile, lucid and graceful style and everyone can accept the invitation of this book with confidence. It offers an easy approach to music in everyone's language in Hindi

It brings together a mass of material scattered over several volumes and pays

. spécial attention to the courses of U. P. High School and Intermediate Board, Universities and various other Institutions.

The book is a scientific study of the fine art of Music. Each and every aspect of Indian Music has been examined, scrutinised, surveyed, evaluated and given its relative importance. Musical sounds, notes, chords, their varieties and scales, old and new, their mutual relations, tunes, ragas and raginis, tals and rhythm and boles of tabla have all been carefully and minutely dealt with. In short, it offers practical and detailed information on all the subjects of Indian Music, many important ones of which are usually overlooked or underdeveloped in the popular literature of Indian Music.

It is fervently hoped that this authentic book will prove to be a substantial help to music-lovers, students of Indian Music and experts in broadening the scope of Indian Music.

PREFACE TO THIRD EDITION

Since the first publication, the set of Sangeet Shastra in two parts has been highly spoken of and well recognised by the teachers and students alike of almost all the institutions of the Uttar Pradesh and beyond where one or both parts of this set has or have been prescribed as text books.

I feel myself grateful that my publication of this set has amply proved helpful to the readers in general and the students in particular.

The increasing demand of this set, compelled the Publisher to bring out a second and even a third edition in quick succession without revising the text.

Any good suggestions made by the readers in revising and remodelling this set, will be cordially entertained and honoured.

Allahabad,
Dated September 22, 1954. }

M. P. Khare,
Publisher.

—: प्राक्कथन :—

“संगीत शास्त्र” भाग १ में यह सूचित किया गया था कि “संगीत शास्त्र” के द्वितीय भाग में इन्टरमीजियेट और तृतीय भाग में बी० ए० की परीक्षाओं का शास्त्र दिया जायगा, किंतु सुविधा के ध्यान से द्वितीय और तृतीय भाग को पृथक न रख कर एक ही द्वितीय भाग की पुस्तक में इन्टरमीजियेट तथा बी० ए० का पूर्ण शास्त्र विवरण दे दिया गया है। संगीत शास्त्र का यह द्वितीय भाग संगीत के विद्यार्थियों की बहुत दिनों की मांग पूरी कर सकेगा क्योंकि यह पहली पुस्तक है जिसमें बी० ए० की परीक्षा तक का प्रत्येक विषय पूर्णतः समझाया गया है और यह मैरिस कालेज, लखनऊ तथा प्रयाग संगीत समिति के पचम वर्ष तक के लिए भी पूर्णतः पर्याप्त है। इसमें चतुर्थ अध्याय बाधों का दिया है जिसमें तान-पुरा, तबला, सितर, वेला और इसराज बाधों का पूरा शास्त्र उनके चित्रों सहित दिया गया है। आवश्यक विज्ञान सम्बन्धी विषय, लयकारी का विस्तृत प्रकरण और भारतीय संगीत के विनास का एक स्पष्ट तथा सुन्दर इतिहास, इस पुस्तक की कुछ विशेषताएँ हैं। प्राविर्भाव-तिरोभाव और विधादी-प्रयोग आदि विषयों का स्पष्टीकरण उदाहरणों के माध्यम से किया गया है। प्राचीन गमकों के सभी प्रकारों का तथा सम्भव वर्णन तथा उनका किस रूप में आज व्यवहार होता है, इसका भी उल्लेख किया है। तबले के विभिन्न विषयों तथा पारिभाषिक शब्दों की स्पष्ट व्याख्या वद्वचित प्रथम बार इस पुस्तक में मिलेगी।

संगीत का अध्ययन करने वाले ऊँची कक्षाओं के विद्यार्थियों

एवं अध्यापकों को संगीत सम्बन्धी सभी विषयों के अतर्गत एक सूक्ष्म दृष्टि डालने में यह पुस्तक सहायक अवश्य सिद्ध होगी। अनेक विषयों के सम्बन्ध में बड़ा मतभेद समाया हुआ है। अतः लेखक ने यथा सम्भव सभी मत देकर आवश्यकतानुसार अपना विचार भी प्रकट किया है जिससे आगे की रोज सम्भव हो सके।

हाई स्कूल के विद्यार्थियों को इस भाग से वाद्य के प्रकरण का अध्ययन करना चाहिये और इन्टरमीडियेट तथा बी० ए० के विद्यार्थियों को संगीत शास्त्र भाग १ और २ दोनों का अध्ययन करना चाहिये जिससे भाग २ के कुछ नवीन विषयों को वे सरलता और पूर्णता के साथ हृदयगम कर सकें।

इस पुस्तक में तबला सम्बन्धी अध्याय लिखने में समिति के तबला प्रोफेसर श्री लाल जी की सहायता मिली है अतएव मैं उनका बहुत आभारी हूँ। विद्यार्थियों की आवश्यकता के कारण मुझे इस पुस्तक को अत्यंत शीघ्रता के साथ प्रकाशित कराना पड़ा है, इसलिये यदि कहीं विषय प्रतिपादन में कोई कमी रह गई हो तो पाठक क्षमा करें।

१४, फाथवेट रोड
२१ मार्च १९५० }

लेखक

विषय-सूची

प्रथम अध्याय (स्वर राग)

विषय.—

पृष्ठ संख्या :—

(१) आदोलन मंत्र्या और तार की लम्बाई—	१
(२) स्वरों का गुणान्तर—	१
(३) आदोलन मंत्र्या द्वारा लम्बाई निश्चालना—	३
(४) लम्बाई द्वारा आदोलन मंत्र्या निश्चालना—	४
(५) मध्यमाल के स्वर स्थान—	५-१०
(६) श्री निगास के स्वरों की तार की लम्बाइयाँ—	१०-११
(७) मजरीशर के स्वर—	१०
(८) मध्यमालीन, आधुनिक वा पश्चात्य स्वर-तुलना	१३
(९) प्राचीन, मध्यमालीन और आधुनिक श्रुति-स्वर- विमानन—	१४-१७
(१०) कर्नाटक और हिन्दुस्तानी स्वर तुलना—	१७-१८
(११) व्यक्तमाली ७२ धात—	१६-२३
(१२) व्यक्तमाली के ४-८ राग—	२-२६
(१३) स्वर और समय की दृष्टि से राग के तीन रंग (सधिप्रकार राग आदि)—	२७-३०
(१४) समय चक्र—	३-२३
(१५) अध्वर्णक स्वर—	३२-३३

द्वितीय अध्याय (लय ताल)

(१) लयकारी का नामकरण—	३४-३७
(२) दुगुन, त्रिगुन, चौगुन, आड़ आदि—	३५-३७
(३) पौन गुन और आड़ (सवागुन —	३६
(४) त्रिविध लयकारियों को लिखने की विधि—	३७-३९

- (५) ताल के ठेकों की दुगुन आदि लिखने की विधि— ३६-४०
 (६) गणित द्वारा गीतों की दुगुनादि के
 प्रारम्भिक स्थान निकालना— ४३-४६
 (७) गीतों की दुगुनादि को स्वर-ताल लिपि में लिखना ४७-४८
 (८) कुञ्ज कठिन ताल, (झुमरा, आडाचास्ताल,
 गजभरा, मत्त ताल शिखर ताल, रूपक त्रिलयित,
 सूलफारु और पचम सवारी)— ४८-५०

तृतीय अध्याय (गीत-गायकी)

- (१) गमक के प्रकार— ५० ५६
 (२) कपित गमक— ५०
 (३) स्फुरित गमक (जमनमा मुका, गिटारुड) ५०-५३
 (४) आहत गमक— ५४
 (५) आदोलित, प्लावित मींड — ५४-५५
 (६) उल्हासित, तिरिप बली गमक— ५५
 (७) उठाव और चलन— ५६-५७
 (८) श्वाय — ५७
 (९) मुद्राचालन, आक्षिप्तिका विनारी— ५८
 (१०) परमेल प्रवेशक राग— ५८-५९
 (११) प्राचीन निबद्ध-अनिबद्ध गान— ५९
 (१२) सन्यास-विन्यास— ६०
 (१३) अल्पत्व गत्व— ६०-६१
 (१४) जाति-लक्षण— ६१ ६२
 (१५) मारम— ६२-६४
 (१६) मूर्च्छना— ६४-६५
 (१७) आनिर्माण तिरोभाव— ६५-६८

(१८) आधुनिक अनिवद्ध गान (आलाप गायन नोमतोन् ।	६८-७३
(१९) आधुनिक निवद्ध गान —	७३-७६
(२०) ध्रुपद-धमार—	७३-७४
(२१) रगाल (तानों के प्रकार, दानेदार तानें, फिल की तानें आदि।	७४-७८
(२२) टप्पा और दुमरी—	७८-७९
(२३) पडित—	७९
(२४) वागेश्वर—	७९-८०
(२५) नायकी, गायकी—	८०-८१
(२६) गायकों के गुण-अवगुण—	८१-८२
(२७) विवादी-स्वर का प्रयोग—	८२-८४

चतुर्थ अध्याय (वाद्य)

सितार :—

(१) वाद्य-प्रकार (तन्, सुपिर, अवनद्ध, घन)	८६-८७
(२) तन्पुरा वर्णन—	८८-९०
(३) सितार—इतिहास	९०-९२
(४) सितार—अंग वर्णन	९२-९४
(५) सितार—तार मिलाना	९४-९५
(६) सितार सम्बन्धी पारिभाषिक शब्द (चल-अचल ठाट, बोल आरुप-अपवर्प, गत धात्र, भाला, मीडें, गमक, आलाप, जोड़ आदि	९५-१०३
(७) गतों की तीन प्रकार—	९७
(८) धात्र (दिहौं या पूरव) —	९८-१००
(९) मीड (अनुलोम त्रिलोम), घमीट, लाग आट—	

(१०) कुन्तन—	१०१
(११) शंभक—	१०२
(१२) आलाप-जोड़—	१०२-१०३
बेला :—	
(१) बेला परिचय—	१०३-१०४
(२) बेला (गायन और गत शैलियाँ)	१०४-१०५
(३) बेला (अंग वर्णन)—	१०५-१०७
(४) बेला (तार मिलाना)—	१०७
इसराज—	१०७-१०८
तबला :—	
(१) परिचय और इतिहास—	१०६-११०
(२) तबले के अंग—	११०-१११
(३) तबला मिलाना—	११२
(४) तबले के धाज—	११३-११५
(५) तार और उसके दस प्राण—	११५-१२०
(६) प्रश्न—सम, विषम, अतोत, अनागत—	११७-११८
(७) जातियाँ (चनस्त्र आदि)—	११८-११९
(८) तबले के दस वर्ण—	११९-१२०
(९) तबले के परिभाषिक शब्द—	१२०
(१०) ठेका, आयुक्ति—	१२०-१२१
(११) साथ—	१२१
(१२) किम्म डुम्हा—	१२२
(१३) तीहा (विषम, दमदार)—	१२३
(१४) मुलड़ा, भीहरा—	१२४-१२५
(१५) उठान—	१२५-१२६

(१६) धरन—	१२६-१२७
(१७) गत. कायदा—	१२७-१२८
(१८) पलटा—	१२८-१२९
(१९) रेला—	१२९-१३०
(२०) लग्गी, घाट, लड़ी—	१३०-१३२
(२१) चक्करदार दुफड़ा पेशकारा—	१३२-१३४
(२२) कठिन तालों के टेके (टप्पा, अद्दा,— फरोदस्न, ब्रह्म, परतों, मयारी १६ मात्रा, सरस्वती, रुद्र, कुम्भ, लक्ष्मी, धौन्दी सवारी १५ मात्रा, ३० मात्रा, रोमटा ।	१३४-१४०
परिशिष्ट (१) कर्नाटक ताल पद्धति—	१४१-१४३
परिशिष्ट (२) कर्नाटक और हिंदुस्तानी राग	१४३-१४४
परिशिष्ट (३) राग-रागिनी पद्धति—	१४४-१४७
परिशिष्ट (४) स्वरलिपियों (विष्णुदिगंबर और भातराजे पद्धति)	१४७-१४३
परिशिष्ट (५) संगीत का क्रमिक इतिहास	१४४-१८८

भाग २

प्रथम अध्याय

आन्दोलन संख्या और तार की लम्बाई

जब हम सितार अथवा तानपुरे के रिंचे हुए तार को छेड़ते अथवा बजाते हैं, तब तार आंदोलन करता है, जिस से नाद उत्पन्न होता है। हम यह देख चुके हैं कि आंदोलनों की चौड़ाई जितनी अधिक होती है, उतना ही नाद बड़ा होता है और यह जितनी कम होती है, नाद उतना ही छोटा होता है। उसी प्रकार हम देख चुके हैं कि नाद की आंदोलन संख्या जितनी अधिक होती है, वह उतना ही ऊँचा होता है और वह जितनी कम होती है, उतना ही वह नीचा कहलाता है।

तार की लम्बाई पर भी नाद की ऊँचाई-नीचाई निर्भर है। तार की लंबाई कम होने से ऊँचा नाद और तार की लंबाई अधिक होने से नीचा नाद निकलता है। इस प्रकार हम देखते हैं कि तार की लम्बाई और नाद की आंदोलन संख्या का संबंध उलटा है। लंबाई के घटने से नाद ऊँचा होगा और उसकी आंदोलन संख्या घटेगी और लंबाई के बढ़ने से नाद नीचा और उसकी आंदोलन संख्या कम हो जायगी।

स्वरों का गुणांतर

दो स्वरों की आंदोलन संख्याओं के भजनफल को उनका गुणांतर अथवा स्वरंतर कहते हैं। उदाहरणार्थ, बादी पड़ज स्वर की

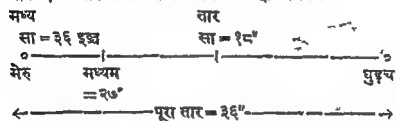
आंदोलन-संख्या २४० मान ली जाय (अर्थात् पड़ज स्वर उत्पन्न करने वाला तार एक सेकंड में २४० आंदोलन करता हो) और पंचम स्वर की आंदोलन-संख्या ३६० हो, तो पड़ज और पंचम का स्वरांतर अथवा गुणांतर उनमें से बड़ी संख्या को छोटी से भाग देकर निकलेगा, अर्थात् सा—ग का गुणांतर होगा $\frac{३६०}{२४०} = \frac{३}{२}$ इसी प्रकार यदि पड़ज की आंदोलन संख्या ४८० को मध्य पड़ज की आंदोलन-संख्या २४० से भाग दें, तो तार पड़ज का गुणांतर $\frac{४८०}{२४०} = २$ निकल आता है । ३ गुणांतर का अर्थ है दुगुना ऊँचा अर्थात् तार पड़ज की ऊँचाई मध्य पड़ज से दुगुनी है । पंचम का गुणांतर $\frac{३६०}{२४०} = \frac{३}{२}$ अर्थात् १.५ है जिसका अर्थ हुआ कि पंचम की ऊँचाई पड़ज से ५० गुनी है ।

जिस प्रकार दो स्वरों की आंदोलन-संख्याओं को भाग देने से उनका गुणांतर निकलता है, उसी प्रकार उन दो स्वरों को उत्पन्न करने वाले तारों की लंबाइयों को भी आपस में भाग देने से वही गुणांतर निकल आता है, चूंकि लंबाई और आंदोलन का उलटा सम्बन्ध है, इसीलिए लंबाइयों से गुणांतर निकालते समय पड़ज की लंबाई को अन्य स्वरों की लंबाइयों से भाग देंगे अर्थात् ऊपर सदा पड़ज की लंबाई रहेगी और नीचे उस स्वर की लंबाई लिखेंगे, जिसका गुणांतर निकालना होगा । यदि पड़ज के तार की लंबाई ३६ इंच मान लें (अर्थात् ३६ इंच लम्बे तार को छोड़ने से जो स्वर निकले, पड़ज स्वर स्वीकार करें) और पंचम स्वर की लंबाई २४ इंच हो, तो पंचम का गुणांतर होगा $\frac{३६}{२४} = \frac{३}{२}$ । इसी प्रकार तार पड़ज की लंबाई (अर्थात् तार पड़ज उत्पन्न करने वाले तार की लंबाई) १८ इंच है । अतः उसका गुणांतर होगा $\frac{३६}{१८} = २$ । जब किसी स्वर का गुणांतर पता जाता है तो यह मान लेते हैं कि यह गुणांतर पड़ज से मापा है अर्थात् गति मग कहें कि मध्यम स्वर

पड़ज स्थित है, इसका अर्थ यह हुआ कि घुड़च से १८ इंच पर तार सा का पड़दा बाँधा, क्योंकि ३६ का आधा १८ होता है।

(२) फिर श्री निवास ने मेरु और तार सा के मध्य में मध्यम का पड़दा रक्खा, अर्थात् मेरु और तार सा के बीच के १८ इंच के दो विभाग ६, ६ इंच के हुए इसलिए मध्यम का पड़ता घुड़च से $१८ + ६ = २४$ इंच पर बाँधा।

नीचे दिये हुए चित्र से मेरु और घुड़च के बीच के तार पर तार पड़ज और मध्य स्वरों के स्थान स्पष्ट हो जायेंगे :—



(३) इसके बाद पंचम स्वर की स्थापना श्री निवास इस प्रकार बतलाता है कि मेरु और तार सा के मध्य के भाग को तीन बराबर भागों में बाँट कर मेरु से दूसरे भाग पर पंचम स्वर का पड़दा बाँधा जाय, अर्थात् मेरु और तार सा के मध्य का भाग है १८ इंच का। इसके तीन बराबर भाग हुए ६, ६ इंच के। इनमें से दूसरे भाग के अंत में अर्थात् मेरु से १२ इंच पर या तार सा से ६" पर पंचम स्वर रक्खा गया। अर्थात् पंचम की लंबाई घुड़च से $१८ + ६ = २४$ इंच हुई। (प्रत्येक स्वर की लंबाई घुड़च से ही नापनी चाहिये क्योंकि मिजराब घुड़च के पास ही बजता है और स्वरों के पड़दों पर अंगुली रखने से उस पड़दे और घुड़च के बीच का तार गूँजता है। जितना तार गूँजे, उसी की लंबाई नापनी चाहिये।)

पंचम के पड़दे का स्थान इस प्रकार होगा :

अधिकतर मध्य पङ्क्ति की लम्बाई ३६ इंच और उसकी आंदोलन-संख्या २४० मान ली जाती है (हम कुछ भी मान सकते हैं, परन्तु सुविधा के लिये ओर हिसाब लगाने के लिए कुछ मानना आवश्यक पड़ता है), अतः यदि हम किमी स्वर की आंदोलन संख्या दे दें, तो उसकी लम्बाई निकालने के लिए पङ्क्ति स्वर की संख्या २४० और लम्बाई ३६" को सहायता लेनी होगी ।

प्रश्न :—उस स्वर की लम्बाई निकालो, जिसकी आंदोलन संख्या ३०० है ।

उत्तर :—पङ्क्ति की लम्बाई मानी जाती है ३६ इंच

पङ्क्ति की आंदोलन संख्या मानी जाती है २४० }

इसलिए जिस स्वर की लम्बाई निकालनी है, उसका गुणाव

$$= \frac{36}{240} = \frac{3}{20}$$

इसलिए उसकी लम्बाई = पङ्क्ति की लम्बाई $\times \frac{3}{20}$

$$= 36 \times \frac{3}{20}$$

$$= 36 \times \frac{3}{20} = 5.4 \text{ इंच}$$

• तार की लम्बाई से आन्दोलन संख्या निकालना ।

यदि दो स्वरों की लम्बाइयाँ और उनमें से नीचे-वालों की आंदोलन संख्या दी हो, तो दूसरे स्वर की आंदोलन-संख्या निकालने के लिए भी, पहले उसका गुणांतर निकाला जायगा, फिर उस गुणांतर से दिये हुए स्वर की आंदोलन संख्या को गुणा करके, दूसरे स्वर की आंदोलन संख्या आ जायगी । उदाहरणार्थ,

प्रश्न :—यदि निपाद स्वर की लम्बाई १६.३ इंच हो, तो उसकी आंदोलन संख्या क्या होगी ?

उत्तर :—सा की लम्बाई = ३६" और

सा की आंदोलन संख्या २४०

$$\therefore \text{निपाद का गुणांतर} = \frac{36}{18.7} = \frac{36}{\frac{187}{10}} = \frac{36 \times 10}{187} = \frac{360}{187}$$

$$\therefore \text{निपाद की आंदोलन संख्या} = 280 \times \frac{360}{187} = 540$$

नोट :—यदि किसी स्वर का गुणांतर दिया हो तो पड़ज की आंदोलन संख्या 280 को उसमें गुणा करके उस स्वर की आंदोलन संख्या निकल आती है।)

मध्यकाल के स्वर-स्थान

संगीत के इतिहास का मध्यकाल मुख्यतया १४वीं शताब्दी में १८ वीं शताब्दी तक माना जाता है, जिसके बीच में तीन-चार मुख्य संगीत शास्त्र के संस्कृत ग्रंथ लिखे गए, इनमें से मुख्य ग्रंथ 'संगीत पारिजात' है जिसे पंडित अहोबल ने लिखा था, इनमें सर्व प्रथम बारहों शुद्ध और मिश्रित स्वरों के स्थान, वीणा के तार की लम्बाइयों की सहायता से निश्चित करके दिये गये हैं। उसके बाद श्री निराम पंडित ने भी अपने ग्रंथ 'राग तत्त्वप्रबोध' में बारह स्वरों के स्थान ठीक अहोबल के ढग पर दिये हैं। श्री निराम का ध्यान स्पष्ट होने से, उसी के अनुसार मध्य कालीन शुद्ध और मिश्रित-स्वरों के ठीक-ठीक स्थान, वीणा के तार की लम्बाइयों द्वारा नीचे बताये जाते हैं।

श्री निराम ने सर्व-प्रथम यह मान लिया कि वीणा का पूरा सुला तार ३६ इंच लम्बा है और उससे पड़ज स्वर निकलता है। इसके उपरान्त यह चारी-चारी बारहों स्वरों के पड़जों को बाँधने का ढग बताता है, जिसमें हम उनकी लम्बाइयाँ, निकाल सकते हैं.—

(१) श्री निराम कहता है कि मेर और घुडच (अर्थात् वीणा या मितार के दो छोर, अटक और म्रिज) के बीचो-बीच में तार

का गुणांतर ३ है, तो इसका अर्थ होगा कि मध्यम का पङ्कज के साथ गुणांतर अथवा पङ्कज-मध्यम का गुणांतर ३ है। इसी प्रकार अन्य स्वरों के आपस का भी गुणांतर तार की लम्बाइयों अथवा आंदोलन-संख्याओं द्वारा निकाला जा सकता है। पंचम और तार पङ्कज का गुणांतर होगा—

$$\frac{\text{तार पङ्कज की आंदोलन संख्या } 800}{\text{पंचम की आंदोलन संख्या } 260} = \frac{4}{1}$$

अथवा तार की लम्बाइयों को भाग देकर भी, यह होगा +

$$\frac{\text{पंचम की लम्बाई } 28}{\text{तार मा की लम्बाई } 70} = \frac{4}{1} \quad (\text{लम्बाइयों से गुणांतर निकालते समय मग्न बड़ी लम्बाई ऊपर और छोटी लम्बाई नीचे लिखी जायेगी। गुणांतर मग्न १ में बढ़ा होता है।})$$

आन्दोलन संख्या से लम्बाई निकालना

यदि दो स्वरों की आंदोलन संख्यायें दो हों तो उनकी लम्बाइयाँ भी निकाली जा सकती हैं। यदि उनमें से एक स्वर की लम्बाई दी हो, तो पहले गुणांतर निकाल कर फिर उस गुणांतर से, दिये हुये नीचे स्वर की लम्बाई को भाग देने से दूसरे स्वर की लम्बाई आ जायेगी। उदाहरणार्थ, यदि पङ्कज की लम्बाई ३६ इंच हो और उसकी आंदोलन-संख्या ६४० हो, तो यदि मध्यम स्वर की आंदोलन-संख्या ३२० हो, तो इस मध्यम की लम्बाई गति से इस प्रकार निकालेंगे :-

$$\begin{aligned} \text{मध्यम का गुणांतर} &= \frac{\text{मध्यम की आंदोलन संख्या}}{\text{पङ्कज की आंदोलन संख्या}} = \frac{320}{640} = \frac{1}{2} \\ \therefore \text{मध्यम की लम्बाई} &= \text{पङ्कज की लम्बाई} \times \frac{1}{2} \\ &= 36 \times \frac{1}{2} = 18 \text{ इंच।} \end{aligned}$$

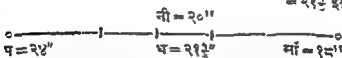
पड़ज और पंचम स्वरों का पारस्परिक सम्बन्ध, ऊँचे-नीचेपन के भाव से, पड़ज—पंचम भाव कहलाता है, जिसका गुणांतर ३ अथवा डेढ़ होता है। पड़ज की आंदोलन संख्या को २१ से गुणा करने से पंचम की आंदोलन संख्या निम्न आती है, इसी प्रकार किन्हीं भी दो स्वरों का गुणांतर यदि ३ अथवा डेढ़ होगा, तो उनमें पड़ज-पंचम भाव माना जायगा।

अतः चूँकि ३२ का डेढ़ गुना २१ नहीं होता है इसलिए भी निनास के धैर्यत स्वर को प और सां के बीचो बीच न मानकर, 'मध्य' का अर्थ 'क्षेत्र' मानेंगे और धैर्यत का स्थान, पड़ज-पंचम भाव के आधार पर श्रपम की लंबाई को डेढ़ से भाग देकर निकालेंगे (क्योंकि आंदोलन संख्या डेढ़ गुनी होगी तो लंबाई डेढ़ से भाग देकर निकलेगी)

अतः धैर्यत की लंबाई = श्रपम की लंबाई ३२—३

$$= 32 \times \frac{2}{3}$$

$$= 21\frac{2}{3} \text{ इंच}$$



(७) इसी प्रकार निषाद का स्थान, प और सां के तीन बराबर भाग करके। दूसरे पर माना है। प और सां के मध्य का भाग ६ इंच लम्बा है। उसके तीन भाग २, इंच के हुए, अतः निषाद की लम्बाई = १८ २ = २० ("पंचम के दूसरे भाग पर" का अर्थ है "पड़ज" के पहले भाग पर)

शुद्ध स्वरों के उपरान्त श्री निनास अपने पाँच निम्न स्वरों के योणा पर स्थान बताता है। उनके विष्टों में कोमल श्रपम, कोमल धैर्यत तीव्रतर मध्यम, तीव्र गांधार और तीव्र निषाद हैं। गांधार

और निषाद के वह कोमल विवृत न मान कर तीव्र विवृत मानत है। विवृत स्वरों के स्थान उसने इस प्रकार स्थिर किए हैं :—

(१) कोमल ऋषभ :—सा और रे के मध्य के तार के तीन घरावर भाग कर के दूसरे पर कोमल रे स्थापित हुआ। सा और रे का अंतर है, $३६-३२=४$ इच्छ। इसके तीन भाग $\frac{४}{३}$, $\frac{४}{३}$ इच्छ के हुए। अतः सा से दूसरा भाग अथवा रे से पहला भाग रे से $\frac{४}{३}$ इच्छ दूर हुआ अथवा कोमल ऋषभ की लम्बाई घुड़च से हुई—रे की लम्बाई $+ \frac{४}{३} = ३२ + \frac{४}{३} = ३२\frac{४}{३}$ इच्छ।

$$\begin{array}{|c|c|c|} \hline \text{सा} = ३६'' & \text{रे} = ३२\frac{४}{३}'' & \text{रे} = ३२'' \\ \hline \end{array}$$

(२) कोमल धैवत की लम्बाई, कोमल ऋषभ की लम्बाई से षेडगुनी कम अर्थात्, $३२\frac{४}{३} + ३$

$$= १५ \times ३ = २२\frac{२}{३} \text{ इच्छ होगी,}$$

अर्थात् जिस प्रकार पड़ज-पंचम भाव द्वारा शुद्ध धैवत की लम्बाई शुद्ध ऋषभ की सहायता से निकाली गई थी, उसी प्रकार कोमल ऋषभ की सहायता से उसके पंचम, कोमल धैवत की लम्बाई निकाली गई।

(३) तीव्र गांधार का स्थान मेरु (अर्थात् मध्य सा) और धैवत के बीच में। मेरु और घ का अंतर = $३६ - २१\frac{२}{३} = १४\frac{१}{३}$

$$= \frac{४४}{३} \text{ इच्छ। इसका आधा} = \frac{४४}{३ \times २} = \frac{२२}{३} \text{ इच्छ इसलिए तीव्र}$$

गांधार की लम्बाई धैवत से $\frac{२२}{३}$ इच्छ अर्थात् घुड़च से $२१\frac{२}{३} + \frac{२२}{३} = २१\frac{२}{३} + ७\frac{२}{३} = २८\frac{४}{३}$ इच्छ हुई।

$$\begin{array}{|c|c|c|} \hline \text{सा} = ३६'' & \text{तीव्र ग} = २८\frac{४}{३}'' & \text{घ} = २१\frac{२}{३}'' \\ \hline \end{array}$$

(४) तीव्र निषाद का स्थान धैरत और तारपट्ट के मध्य के तीन भागों में से दूसरे भाग पर माना गया। अर्थात् तार सा या ध का अंतर = $२१\frac{३}{४}$ — $१८ = ३\frac{३}{४} = ३\frac{३}{४}$ इच्छ और इसके तीन भागों में से प्रत्येक = $१\frac{१}{४}$ इच्छ। इसलिए तीव्र निषाद की लंबाई घुड़च से $१८ + १\frac{१}{४} = १८ + १\frac{१}{४} = १९\frac{१}{४}$ इच्छ होगी।

० ————— | ————— | ————— |

ध = $२१\frac{३}{४}$ " तीव्र नी = $१९\frac{१}{४}$ " सां = १८ "

(५) तीव्रतर मध्यम का स्थान तीव्र गांधार और तार पट्ट के मध्य के तीन भागों में से प्रथम भाग पर माना गया। तीव्र ग और तार सा का अंतर = $२८\frac{३}{४}$ — $१८ = १०\frac{३}{४} = ३\frac{३}{४}$ इच्छ जिसके तीन चरावर भाग $३\frac{३}{४} \times ३ = १०\frac{३}{४}$ इच्छ के होंगे। अतः तीव्रतर मध्यम घुड़च से $१८ + १\frac{१}{४} + १\frac{१}{४} = १८ + १\frac{१}{४} = १८ + ७\frac{३}{४} = २५\frac{३}{४}$ इच्छ दूर होगा।

तीव्रतर म = $२५\frac{३}{४}$ "

| ————— | ————— | ————— |

तीव्र ग = $२८\frac{३}{४}$ "

तार सा = १८ "

इस प्रकार श्री निवास ने धीणा के तार की लम्बाइयों द्वारा अपने अथवा मध्यकाल में प्रचलित चारह स्वरों के स्थान बतलावे हैं, जिनकी तालिका नीचे दी जाती है :—

श्री निवास के शुद्ध स्वर :—

(लम्बाइयां)

(१) पट्टज = ३६ इच्छ । तार पट्टज = १८ इच्छ

(२) ऋषभ = ३२ "

(३) गांधार = ३० "

(४) मध्यम = २७ "

(५) पंचम = २४ "

(६) धैरत = $१९\frac{१}{४}$ "

और (७) निषाद = २० "

श्री निवास के विकृत स्वरः—(लम्बाइयाँ)

(१) कोमल श्रुपम = ३३ $\frac{३}{४}$ इञ्च

(२) कोमल धैवत = २२ $\frac{३}{४}$ "

(३) तीव्रतर मध्यम = २५ $\frac{३}{४}$ "

(४) तीव्र गांधार = २८ $\frac{३}{४}$ "

(५) तीव्र निषाद = १६ $\frac{३}{४}$ "

यह हम पीछे देख चुके हैं कि तार की लम्बाइयाँ द्वारा स्वरों की आंदोलन संख्याएँ भी निकाली जा सकती हैं। अतः श्रीनिवास के चारह स्वरों की आंदोलन संख्याएँ भी निकाल ली गई हैं जिन्हें आगे चलकर एक सम्मिलित तालिका में दिया जायगा।

आधुनिक काल शुद्ध सप्तक परिवर्तित हो जाने के कारण स्वर्गीय पं० विष्णुनारायण भातखण्डे जी ने अपने ग्रंथ 'अभिनव-राग मंजरी' में श्री निवास के शुद्ध गांधार और शुद्ध निषाद की लम्बाइयों को आधुनिक कोमल गांधार और कोमल निषाद की लम्बाइयाँ स्वीकार कर ली हैं और श्री निवास के तीव्र गांधार और तीव्र निषाद के स्थान पर अपने शुद्ध गांधार और शुद्ध निषाद रखे हैं। इसका कारण यही है कि श्री निवास द्वारा दी गई लम्बाइयों के अनुसार सितार पर शुद्ध सप्तक बनाकर बजाने से स्पष्ट पता चलता है कि वह शुद्ध सप्तक हमारे आधुनिक काफी थाट के सदृश था अर्थात् मध्यकालीन शुद्ध ग, नी, आधुनिक कोमल ग, नी, के सदृश थे। इसलिए बिलावल शुद्ध सप्तक हो जाने के कारण श्री निवास के तीव्र ग, नी को अपने आधुनिक शुद्ध ग, नी स्वरों के समान मानना पड़ा। यह सप्तक का परिवर्तन मुसलमानों द्वारा फारस तथा अरब के संगीत का प्रभाव पड़ने से हुआ।

भातखण्डे जी ने भी वारहों आधुनिक स्वरों के स्थान वीणा पर तार की लम्बाइयों द्वारा स्थिर किए हैं। उन्होंने श्री निवास की

प्रणाली अपनाई। मजरी में, शुद्ध स्वरों की लम्बाइयां सत्र श्रीनिवास के अनुसार ही हैं। केवल मजरी के शुद्ध ग, नी की लम्बाइयां वे ली गई हैं जो श्री निवास के तीव्र ग, नी की थीं।

मंजरीकार के आधुनिक शुद्ध स्वर :—(लम्बाइयां)

[१] पङ्कज = ३६"	तार पङ्कज—१८"
[२] ऋषभ = ३०"	
[३] गांधार = २८३'	
[४] मध्यम = २७	
[५] पंचम = २४"	
[६] धैवत = २१३	और [७] निषाद १६३"

— विद्युत स्वरों में, मजरीकार के कोमल ग, नी की लम्बाइयां वही हैं जो श्री निवास के शुद्ध ग, नी की थीं। केवल कोमल ऋषभ के कोमल धैवत और तीव्र मध्यम के स्थान बदल दिए गए हैं। कोमल ऋषभ का स्थान पङ्कज और शुद्ध ऋषभ के बीच-बीच, और नी की के पङ्कज पंचम भाग द्वारा कोमल धैवत का स्थान, स्थापित किया गया है। इस प्रकार कोमल ऋषभ का लम्बाई निकलती है ३४ इंच और कोमल धैवत की लम्बाई निकलती है २०३ इंच। मध्यम को शुद्ध मध्यम और पंचम के बीच-बीच रखा। अतः तीन मध्यम की लम्बाई हुई २४३ इंच। मजरीकार के चारह स्वरों की लम्बाइयों से भी उनकी आदोलन सर्यायें निकाली जा चुकी हैं। नीचे दी हुई तालिका में मध्यकाल ने श्री निवास के स्वरों और आधुनिक मजरी-कार के स्वरों की तुलना उनका तार की लम्बाइयों तथा आदोलन सर्यायों के द्वारा की गई है और अंतिम खाने में यूरोपीय अथवा पाश्चात्य स्वर समूह के चारह स्वरों की आदोलन संख्यायें भी तुलानार्थ दे दी गई हैं —

मध्यकालीन, आधुनिक वा पारचात्य स्वरों की तुलना :—

स्वर नाम	श्री निवास के स्वर		मजरी कार के स्वर		पारचा- त्य स्वर
	तार की लम्बाई	आदोलन संख्या	तार की लम्बाई	आदो- लन संख्या	आदो- लन संख्या
१ शुद्ध सा	३६ इञ्च	२४०	३६ इञ्च	२४०	२४०
२ " रे	३० " "	२७०	३२ " "	२७०	२७०
३ " ग	३० " "	२८८	२८ ३/४ " "	३०१ ३/४	३०
४ " म	२७ " "	३२०	२७ " "	३२०	३२०
५ " प	२४ " "	३६०	२४ " "	३६०	३६०
६ " ध	२१ ३/४ " "	४०५	२१ १/२ " "	४०५	४००
७ " नी	२० " "	४३२	१९ १/२ " "	४५२ १/२	४५०
८ कोमल रे	३३ ३/४ " "	२५६ १/२	३४ " "	२५४ १/४	२५६
९ कोमल ध	२२ ३/४ " "	३८८ १/२	२२ ३/४ " "	३८१ १/४	३८४
१० निकृष्ट म	२५ १/२ (तीव्रतर)	३४४ १/२	२५ १/२ (तीव्र)	३३८ १/४	३३७ १/२
११ " ग	२८ ३/४ (तीव्र)	३०१ ३/४	३० (कोमल)	२८८	२८८
१२ " नी	१९ १/२ (तीव्र)	४५२ १/४	२२ (कोमल)	४३२	४३२

उक्त तालिका में दो मुख्य बातें स्पष्ट होती हैं। (१) एक तो यह कि मध्यकाल अथवा १५ वीं से १८ वीं शताब्दी तक उत्तर भारतीय संगीत ने जिस शुद्ध थाट अथवा स्वर सप्तक का प्रयोग होता था, वह आधुनिक संगीत के काफी थाट के सदृश था क्योंकि उनके शुद्ध ग और शुद्ध नी हमारे वर्तमान कोमल ग और कोमल नी हैं। (२) दूसरी बात यह पता चलती है कि भारतीय स्वरों और पश्चात्य स्वरों में भी एक बहुत बड़ा साम्य है, मध्यकाल के सौ सभी शुद्ध स्वर, पश्चात्य सच्चे स्वर—सप्तक के स्वर हैं, जो वैज्ञानिक रोज के पाद सरल-गुणांतर तथा शुभ-स्वरसंवाद के आधार पर स्थित किए गए हैं। शुद्ध और विवृत मिलाकर आधुनिक सप्तक में भी ये सातों स्वर हैं।

इनके अतिरिक्त एक यह भी बात पता चलती है कि पश्चात्य सप्तक में सप्तक भर में पड़ज—पंचम भाव नहीं है क्योंकि उसका धैवत ४२० आंदोलनों का है जब कि भारतीय धैवत ४०५ का है। ४०५, ऋषभ की आंदोलन संख्या २७० का ठीक ढेढ़ गुना है। इस प्रकार भारतीय संगीत में सदा से पड़ज-पंचम भाव का महत्व माना जा रहा है।

प्राचीन, मध्यकालीन और आधुनिक श्रुति-स्वर विभाजन
श्रुति-स्वर विभाजन की दृष्टि से भारतीय संगीत के सम्पूर्ण इतिहास को मुख्य तीन कालों में विभाजित किया जा सकता है, प्राचीन काल, मध्य काल और आधुनिक काल इन तीनों कालों की व्यवधि, इनमें रचित ग्रंथ और उनमें प्रतिपादित मतों का संक्षिप्त जल्लेख नीचे किया जाता है :—

(१) प्राचीन काल :—इस काल को हम तेरहवीं शताब्दी तक मान सकते हैं। इसमें मुख्य दो ग्रंथकार हुए हैं। एक भरत और दूसरा शारङ्गदेव। पाँचवीं शताब्दी से पूर्व ही भरत ने अपना

प्रसिद्ध ग्रंथ 'नाट्यशास्त्र' लिखा और तेरहवीं शताब्दी में शारङ्गदेव ने 'सङ्गीत रत्नाकर' नामक ग्रंथ लिखा जिसे आज तक कर्नाटक और हिन्दुस्तानी सङ्गीतवाले अपना आधारीक ग्रन्थ मानने का प्रयास करते हैं। भरत और शारङ्गदेव, दोनों ने एक स्थान के अन्तर्गत कुछ घाईस श्रुतियाँ मानी हैं और उनका स्वरों में विभाजन एक ही सिद्धांत के अनुसार किया है :—

चतुश्चतुश्चतुरचैव पङ्कजमध्यमपञ्चमाः ।

द्वे द्वे निषादगांधारी त्रिस्त्री ऋषमधैवतौ ।

अर्थात् सा, म, पा की चार—चार श्रुतियाँ, रे, घ की ३—३ श्रुतियाँ और ग नी की दो—दो श्रुतियाँ मानी हैं। फिर दोनों ने ही अपने सातों शुद्ध स्वरों की स्थापना उनकी अंतिम श्रुतियों पर की है। इसका विस्तृत विवरण प्रथम भाग में दिया जा चुका है।

प्राचीन काल में भरत और शारङ्गदेव की श्रुतियों के विषय में एक और बात उल्लेखनीय है, कि वे सय श्रुतियों को समान मानते थे अर्थात् श्रुति को वे एक नियत प्रमाण मानते थे। इसका अर्थ यह है कि दूसरी श्रुति पहली श्रुति से जितनी ऊँची थी उतनी ही ऊँची तीसरी श्रुति दूसरी श्रुति से थी और उतनी ही ऊँची तीसरी, दूसरे से इत्यादि अर्थात् प्रत्येक दो निकटवर्ती श्रुतियों का अंतर स्थान भर में समान था, जिसे प्रमाण श्रुत्यंतर अथवा 'प्रमाणश्रुति' कहते थे। इस विषय की आलोचना तृतीय भाग में दी जायगी।

(२) मध्य काल :—मध्य काल को हम चौदहवीं से अदरहवीं-शताब्दी तक मान सकते हैं। इस काल में मुख्य चार विद्वान हुए—

(१) १५ वीं शताब्दी के प्रारंभ में लोचन कवि ने 'राग-तरंगिणी' नामक पुस्तक लिखी (२) १७ वीं शताब्दी के पूर्वार्ध में अहोबिल पंडित ने 'संगीत पारिजात' नामक ग्रन्थ लिखा जिसमें प्रथम बार धीणा के तार पर सप्तक के ७ शुद्ध और ५ विस्तृत स्वरों के स्थान

निश्चित करके दिये गये हैं। (३) १७ वीं शताब्दी के उत्तरार्ध में हृदयनारायण देव नामक विद्वान् ने दो पुस्तकें 'हृदय कौतुक' और 'हृदय प्रकाश' लिखी। (४) १८ वीं शताब्दी के पूर्वार्ध में पं० श्री निरास ने 'राग तन्त्रविबोध' नामक ग्रन्थ लिखा। हृदय नारायण और श्रीनिवास ने भी अपने ग्रन्थों में वीणा के तार पर स्वरों की स्थापना अहोयल के अनुसार ही की है।

मध्यकालीन उपरोक्त सभी विद्वानों ने चाईस श्रुतियाँ और उनका शुद्ध सात स्वरों में विभाजन प्राचीन 'चतुश्चतुष्टयतुरचैव' के नियम के आधार पर स्वीकार किया है और प्राचीन पण्डितों की ही भाँति उन्होंने प्रत्येक स्वर की शुद्ध अवस्था उसकी अंतिम श्रुति पर ही मानी है, किन्तु प्राचीन और मध्य कालीन पण्डितों के मत में मुख्य अन्तर यह पता चलता है कि प्राचीन पण्डित तो सभी श्रुतियाँ समान मानते थे, किन्तु मध्यकालीन पंडित उन्हें असमान मानते थे। इसीलिए भरत व शाङ्गदेव को प्रत्येक स्वर का स्थान बताने के लिए तार की लम्बाइयों की शरण नहीं जाना पड़ा। जय प्रत्येक दो निरुद्वर्ती श्रुतियों का अन्तर एक ही हो, तब केवल श्रुतियों की संख्या बताने से स्वरों की पारस्परिक दूरी अथवा ऊँचाई-नीचाई स्वतः स्पष्ट हो जाती है। परन्तु मध्यकालीन पंडित सब श्रुतियों को समान नहीं मानते थे अतः उन्होंने १२ स्वरों के ठीक-ठीक स्थान वीणा के तार पर स्थिर किये।

(३) आधुनिक काल :—१६ वीं शताब्दी से आधुनिक काल आरम्भ हुआ। इस काल में लिखे गए मुख्य सङ्गीत शास्त्र के ग्रन्थ पं० विष्णु नारायण भातखंडे के हैं, जिनके नाम, 'अभिनवरागमञ्जरी' और 'लक्ष्यमङ्गीत' हैं। अभिनवरागमञ्जरी में भी मध्यकालीन पंडितों की प्रणाली पर भातखंडे जी ने आधुनिक १२ स्वरों के स्थान तार की लम्बाई द्वारा बताया है परन्तु आधुनिक संगीत के अनुकूल शास्त्र

घनाने के लिए शुद्ध ग, शुद्ध नी आदि के स्थान बदल दिए हैं। मध्यकालीन शुद्ध ग, नी आनुनिक कोमल ग, नी की भांति थे अर्थात् मध्यकालीन शुद्ध स्वर समक आधुनिक काफी थाट सदृश था।

दूसरा मुख्य अन्तर जो आधुनिक काल में हो गया, यह यह था कि यद्यपि मंजरीनार ने भी 'चतुश्चतुश्चतुरचैत्र' के नियमानुसार ही सात स्वरों में २२ श्रुतियों का विभाजन किया है, किन्तु प्रत्येक स्वर की शुद्ध अवस्था उनकी अन्तिम श्रुति पर न मान कर उसकी प्रथम श्रुति पर मानी है। प्राचीन और मध्य कालों में प्रत्येक शुद्ध स्वर अपनी अन्तिम श्रुति पर स्थापित था, इसका स्पष्टीकरण प्रथम भाग में भी हो चुका है।

कर्नाटक और हिन्दुस्तानी स्वरों की तुलना

कर्नाटक तथा हिन्दुस्तानी, दोनों मङ्गीत-पद्धतियों में बारह स्वर प्रयुक्त होते हैं और उनके स्थान भी प्रायः एक ही हैं। किन्तु स्वर-नामों में परिवर्तन हो गया है। उदाहरणार्थ, कर्नाटक शुद्ध ऋषभ और धैवत हमारे हिन्दुस्तानी कोमल ऋषभ और धैवत के सदृश हैं और हमारे शुद्ध रे, ध उनके शुद्ध ग, नी हैं। इससे स्पष्ट हो जाता है कि कर्नाटक शुद्ध स्वर-सप्तक हमारे स्वर-नामों के अनुसार इस प्रकार हैं :—

सा रे रे म प ध ध सा

क्योंकि हमारे रे ध = उनका शुद्ध रे, ध और

हमारा रे, ध = उनका शुद्ध ग, नी

इस थाट को दक्षिण में 'कनकांगी' कहा जाता है जो वहाँ के प्राचीन 'मुखारी' स्वर-सप्तक के सदृश हैं।

एक अन्य विशेषता कर्नाटक स्वरों में यह है कि उनमें कोमल स्वर-नाम कोई नहीं है अर्थात् शुद्ध स्वर ही सबसे नीची अवस्था

हैं—शेष सभी विकृत स्वर, शुद्ध से ऊँचे हो जाते हैं। जैसे शुद्ध रे के बाद घे चतुःश्रुति रे अथवा शुद्ध ग मानते हैं और शुद्ध ग के बाद साधारण ग (जिसे ये पटश्रुति भी कहते हैं) मानते हैं। साधारण ग के बाद अन्तर ग भी मानते हैं। उनका साधारण ग हमारे हिन्दुस्तानी कोमल ग के सदृश है और अन्तर ग हमारे शुद्ध ग के सदृश। यही क्रम धैवत और निषाद स्वरों में मिलता है। शुद्ध धैवत के बाद क्रमशः शुद्ध निषाद (अथवा चतुःश्रुति घ), क्रैशिक निषाद (अथवा पटश्रुति घ) और ककली निषाद आते हैं जो क्रम से हमारे हिन्दुस्तानी शुद्ध धैवत, कोमल निषाद और शुद्ध निषाद के सदृश हैं। तीव्र म के स्थान पर घे प्रति म मानते हैं। निम्नलिखित तालिका से यह भेद और भी स्पष्ट हो जायगा :—

संख्या	हिन्दुस्तानी स्वर-नाम	कर्नाटकी स्वर नाम
१	सा.....	सा
२	कोमल रे.....	शुद्ध रे
३	शुद्ध रे.....	शुद्ध ग (चतुःश्रुति रे)
४	कोमल ग.....	साधारण ग (पटश्रुति रे)
५	शुद्ध ग.....	अन्तर ग
६	शुद्ध म.....	शुद्ध म
७	तीव्र म.....	प्रति म
८	प.....	प
९	कोमल ध.....	शुद्ध ध
१०	शुद्ध ध.....	शुद्ध नी (चतुःश्रुति ध)
११	कोमल नी.....	क्रैशिक नी (पटश्रुति ध)
१२	शुद्ध नी.....	ककली नी

व्यंकटमखी के ७२ थाट

दक्षिण के संगीत विद्वान् पं० व्यंकटमखी ने १७वीं शताब्दी के उत्तरार्ध में 'चतुर्दशप्रकाशिका' नामक ग्रंथ लिखा, जिसमें उन्होंने गणित द्वारा यह सिद्ध किया है कि सप्तक के शुद्ध और विकृत १२ स्वरों में से अधिक से अधिक कुल ७२ थाट उत्पन्न हो सकते हैं और प्रत्येक थाट से जाति-भेद के आधार पर कुल ४८४ राग बनाये जा सकते हैं।

व्यंकटमखी के ७२ थाटों की रचना समझने से पूर्व, यह जान लेना आवश्यक है कि उसने थाट के किन मुख्य नियमों का आधार लिया है। व्यंकटमखी के थाट में निम्नलिखित बातें आवश्यक हैं :-

(१) थाट को सम्पूर्ण होना चाहिए। अर्थात् उसमें सप्तक के सातों स्वर होने चाहिए, चाहे कोई स्वर अपने शुद्ध रूप में हो, चाहे विकृत। ये सातों स्वर क्रमानुसार होंगे।

(२) थाट गाया नहीं जाता। अतः उसमें रंजकता की आवश्यकता नहीं होती। इसीलिए यदि कभी एक स्वर के दो रूप भी आ जायें तो हानि नहीं।

[नोट :- यहाँ एक महत्वपूर्ण विषय समझ लेना चाहिये। एक प्रकार से देखा जाय तो उपरोक्त दोनों नियम एक दूसरे के विरोधी हैं, क्योंकि दूसरे नियम के अनुसार, यदि सात स्वरों में से किसी एक स्वर के दोनों रूप, एक के बाद दूसरा, किसी थाट में ले लिए जायेंगे, तो फिर सातों स्वर उस थाट में किस प्रकार आयेंगे, और थाट सम्पूर्ण कैसे बनेगा? स्वरों की संख्या तो सात अवश्य हो जायगी पर एक स्वर के ही दो रूप आ जाने से अन्य एक न एक स्वर अवश्य कम करना पड़ेगा। उदाहरणार्थ, हिंदुस्तानी स्वर-नामों को लेते हुए यदि हम किसी थाट में गांधार के दो रूप सम्मिलित

करें, तो थाट में केवल पाँच स्वर और लिए जा सँगे, जब कि शेष स्वर छू बचे हैं :—सा, रे, म, प, ध और नी। अतः एक न एक स्वर इनमें से छोड़ना ही पड़ेगा जैसे सा ग ग म प ध नी—इसमें ग के दो रूप लेकर और रे छोड़कर तब मात्र स्वयं का थाट बना, परन्तु यह थाट सम्पूर्ण नहीं क्योंकि सब स्वर इसमें नहीं हैं। यह थाट उपरोक्त प्रथम आवश्यक नियम का पालन नहीं करता। इससे सिद्ध होता है कि दोनों नियमों का आपस में विरोध है।

किन्तु इस फटिनाई को सुलझाया जा सकता है। वास्तव में व्यंजकमाली के स्वर-नामों की विशेषता से ही यह समस्या हल हो जाती है। ऊपर कर्नाटक पद्धति के स्वरों का वर्णन तथा उनका हिन्दुस्तानी स्वर-नामों से मिलान किया जा चुका है। व्यंजकमाली के भी वारही स्वर कर्नाटक के स्वर से समान हैं वा नाम भी वही हैं, केवल एक अन्तर यह है कि कर्नाटक आधुनिक गूर म्पर के साधारण गाधार को दूसरा नाम पटभ्रुति रख दिया गया है और कैशिक निषाद को दूसरा नाम पटभ्रुति धैरत दिया गया है परन्तु व्यंजकमाली ने साधारण गाधार और कैशिक निषाद को दूसरे नाम पचभ्रुति और पंचभ्रुति धैरत दिये थे। व्यंजकमाली भी कर्नाटक पद्धति का ही सिद्धान्त या किन्तु कुञ्जकरणों से यहाँ के स्वर-नामों में आधुनिक काल में आकर यह साधारण सा परिवर्तन हो गया, जो नहीं के ही बराबर है। अतः, ऊपर की समस्या को हल करने के लिए यह जान लेना पर्याप्त है कि व्यंजकमाली ने जिन थाटों में एक ही स्वर के दो रूप लिए हैं, उनमें या तो गांधार के दो रूप लिए हैं और या निषाद के और ऐसा करते समय उसने गांधार के एक रूप को तो चतुःश्रुति रे कहकर पुकारा है और दूसरे रूप को साधारण ग अथवा अन्तर ग कह कर। इसी प्रकार निषाद के दो रूपों को एक थाट में रखने समय उसने एक रूप को तो चतुःश्रुति ध अथवा

दूसरे रूप को द्वैषिक नी अथवा काकली नी कहा। इसमें मातों स्वरों की उपस्थित प्रत्येक थाट में मानी जा सकी।

अतएव व्यंकटमखी के थाट के विषय में जिन ही नियमों का उल्लेख किया गया है, उनसे दूसरे नियम की इतनी आवश्यकता नहीं सिद्ध होती, उनके स्थान पर यदि यह नियम बना दें, कि थाट में सा, म, प स्वर अवश्य होंगे और शेष चार स्वर कोई भी चुने जा सकेंगे, तो अधिक उपयुक्त होगा।

अस्तु, अब हम एक सप्तक से कुल ७२ थाट किस प्रकार संभव हैं, यह व्यंकटमखी के ही संकेत के अनुसार नीचे अवलगाया जाता है :—

पदले बारह स्वरों का पूर्ण सप्तक लिखकर, तीव्र मध्यम को शुद्ध मध्यम के ऊपर, पंक्ति से पृथक् रख दिया और अंत में तार सां जोड़ दिया। फिर पूरे सप्तक के दो भाग मध्यम से कर दिये। ये दो भाग सप्तक का पूर्वार्ध और सप्तक का उत्तरार्ध हुए। पूर्वार्ध में छः स्वर सा रे री ग गम हैं और उत्तरार्ध में छः स्वर प ध नी नी सां हैं। अब थाट में तार सां लेकर तो कुल आठ स्वर हो जाएँगे, अतः सप्तक के पूर्वार्ध में से चार-चार स्वरों के समूह चुने गये और सप्तक के उत्तरार्ध में से भी चार-चार स्वरों के समूह चुने गये और फिर विभिन्न पूर्वार्ध के समूहों में उत्तरार्ध के समूहों को जोड़ कर पूर्ण थाट बना लिए गए। सप्तक के पूर्वार्ध से चार-चार स्वरों के जो समूह बनाये गये वे थाट अथवा मेल के पूर्वार्ध अथवा पूर्व मेलार्ध हैं और इसी प्रकार सप्तक के उत्तरार्ध से बनाये गये चार स्वरों के समूहों को उत्तर मेलार्ध कहेंगे।

नीचे दी हुई तालिका से स्पष्ट हो जायगा कि किस प्रकार सप्तक के पूर्वार्ध और उत्तरार्ध, दोनों के छः छः स्वरों से चार-चार स्वरों के

छः छः पूर्वमेलार्थ और छः छः उत्तरमेलार्थ बन सकते हैं; उससे अधिक नहीं ।

पूर्ण सप्तक

सप्तक का पूर्वार्ध (में) सप्तक का उत्तरार्ध

सा रे रे ग ग म | प ध ध नी सा

पूर्व मेलार्थ

उत्तर मेलार्थ

(१) सा रे रे म

(१) प ध ध सां

(२) सा रे ग म

(२) प ध नी स्फ

(३) मा रे ग म

(३) प ध नी सां

(४) सा रे ग म

(४) प ध नी सां

(५) सा रे ग म

(५) प ध नी सां

(६) सा ग ग म

(६) प नी नी सां

इनमें से प्रत्येक पूर्व मेलार्थ में छहों उत्तर मेलार्थ धारी-धारी जोड़ने से छः पूर्ण मेल अथवा थाट बने और इस प्रकार कुल छः पूर्वमेलार्थों में धारी-धारी छः उत्तरमेलार्थों को जोड़ने से कुल $6 \times 6 = 36$ थाट उत्पन्न हुए । इन छत्तीसों थाटों में शुद्ध मध्यम के स्थान पर तीव्र मध्यम कर देने से दूसरे छत्तीस थाट बने । अर्थात् कुल मिलाकर एक सप्तक के बाहर स्वरों में से अधिक से अधिक कुल ७२ थाट सम्भव हैं । उपरोक्त सभी थाटों में सा, म और प स्वर हैं । पहले और छठे पूर्वमेलार्थों तथा पहले और छठे उत्तरमेलार्थों में हिन्दुस्तानी स्वर नामों के अनुसार एक स्वर के दो रूप तथा एक न एक स्वर गायब लगता है किन्तु कर्नाटक स्वर नामों के अनुसार ये सभी मेलार्थ पूर्ण हैं क्योंकि कर्नाटक स्वरनामों में इस प्रकार माने जायेंगे :—

तालिका से एक थाट से जाति भेद के आधार पर कुल ४८४ रागों की रचना अधिक स्पष्ट हो जायगी :—

१—सम्पूर्ण—सम्पूर्ण राग.....	१
२—सम्पूर्ण—पाड़व राग.....	६
३—सम्पूर्ण—ओड़व राग.....	१५
४—पाड़व—सम्पूर्ण राग.....	६
५—पाड़व—पाड़व राग.....	३६
६—पाड़व—ओड़व राग.....	६०
७—ओड़व—सम्पूर्ण राग.....	१५
८—ओड़व—पाड़व राग.....	६०
९—ओड़व—ओड़व राग.....	२२५
१ थाट से उत्पन्न कुल राग.....	= ४८४

इसलिए ७२ थाटों में से कुल राग $७२ \times ४८४ = ३४८४८$, उत्पन्न हो सकते हैं। यदि देखा जाय तो, रागों की संख्या और भी बढ़ सकती है क्योंकि १ थाट के ४८४ राग केवल जाति-भेद के आधार पर बने हैं। इनमें से कोई एक राग लेकर, वादी—सम्भ्रादी, पकड़, चलन आदि के भेद से अनेक नए राग बनाये जा सकते हैं और इस प्रकार कुल रागों की संख्या लाखों तक पहुँचाई जा सकती है। किन्तु बात ऐसी नहीं है। राग की परिभाषा में रंजकता का होना अनिवार्य माना गया है। वह राग नहीं जो मधुर न हो, रंजक न हो। अतः उपरोक्त रागों में से अनेक राग कणेरुद्ध होने के कारण राग नहीं माने जा सकते। रंजकता को मापदंड बनाकर रागों की संख्या अत्यन्त मर्यादित हो जाती है और इसीलिए आज अधिक प्रचार में १५०—२०० से अधिक राग नहीं हैं।

अब, यदि हम एक थाट, विलावल ले लें और उक्त सप्त प्रकार की जातियों के कितने आरोह-अवरोह अथवा राग बन सकते हैं, यह पता चलना चाहें तो, पहले हम यह देखेंगे कि ७ स्वरों के थाट में से संपूर्ण आरोह या संपूर्ण अवरोह तो केवल एक ही बन सकता है, एक से अधिक नहीं। और यह होगा सा रे ग म प ध नी (आरोह) अथवा सां नी ध प म ग रे (अवरोह)। परन्तु उन ७ स्वरों में में छः छः स्वरों के पाड़य आरोह छः बन सकेंगे। थाट है—

सा रे ग म प ध नी

सा तो प्रत्येक आरोह में रहेगा। इसके अतिरिक्त पांच स्वर और लेकर तब पाड़य और बनेंगे। अर्थात् प्रत्येक आरोह में बारी-बारी एक-एक स्वर छोड़ना पड़ेगा। पहले रे वर्जित किया तो एक आरोह बना (सा ग म प ध नी), फिर ग वर्जित किया तो दूसरा आरोह बना (सा रे म प ध नी) फिर इसी प्रकार क्रमशः म, प, ध और नी स्वरों को छोड़ कर तीसरा, चौथा, पांचवाँ और छठा आरोह बनेगा। इस प्रकार छः स्वरों के पाड़य आरोह छः बनते हैं और इसी ढंग से पाड़य अवरोह भी छः बनते हैं। अब यह देखना है कि ओड़य आरोह अथवा ओड़य अवरोह ७ स्वरों के थाट से कितने निकलेंगे। ओड़य आरोह में पांच स्वर होंगे। अतः ऊपर लिखे थाट के ७ स्वरों में से बारी-बारी दो-दो स्वरों की जोड़ियाँ वर्जित करनी होगी। जैसे पहले रे के साथ ग को भी वर्जित किया तो एक ओड़य आरोह बना (सा म प ध नी)। फिर रे के ही साथ म छोड़ने से दूसरा ओड़य आरोह (सा ग प ध नी) बना इसी प्रकार रे के साथ प, ध, नी स्वर छोड़ते हुए तीसरा, चौथा या पांचवाँ ओड़य आरोह बनेगा। अर्थात् रे के साथ अन्य पांच स्वरों को बारी-बारी छोड़कर कुल पांच ओड़य आरोह बने। फिर ग के साथ बारी-बारी म, प, ध और नी को छोड़ते हुए अन्य ४ ओड़य आरोह बनेंगे। फिर म के

साथ चारी-चारी प, घ और नी को छोड़ते हुए अन्य ३ ओड़व-आरोह बनेंगे। फिर प के साथ घ और नो को चारी-चारी वर्जित करके दो और ओड़व आरोह मिलेंगे। अन्त में ध के साथ नी छोड़ने हुए एक अन्य आरोह मिलेगा। इस प्रकार कुल ओड़व आरोह एक थाट में से $५ + ४ + ३ + २ + १ = १५$ बनेंगे। इसी प्रकार कुल ओड़व अवरोह भी १५ बनेंगे।

अब आरोहों में क्रमशः अवरोहों को जोड़ने से अनेक राग बन जायेंगे। उदाहरणार्थ पहले हम सम्पूर्ण-संपूर्ण जाति के राग बनायें, तो पता चलेगा कि सम्पूर्ण आरोह एक ही निकलता है और सम्पूर्ण अवरोह भी एक ही है, अतः दोनों को जोड़कर केवल एक ही राग सम्पूर्ण-सम्पूर्ण जाति का बन सकता है। इसके बाद सम्पूर्ण-पाड़व जाति के राग कुल छः बनेंगे क्योंकि सम्पूर्ण आरोह तो है एक और पाड़व अवरोह बनते हैं छः और उस एक आरोह में चारी-चारी छोड़ो अवरोहों को जोड़कर कुल छः राग सम्पूर्ण-पाड़व जाति के बनाए जा सकते हैं। इसी प्रकार सम्पूर्ण ओड़व जाति के राग कुल १५ बनेंगे क्योंकि १ सम्पूर्ण आरोह होगा और १५ ओड़व अवरोह होंगे। इन ३ जातियों के बाद पाड़व-संपूर्ण, पाड़व-पाड़व और पाड़व-ओड़व जातियों के राग बनाये जायेंगे जिनकी संख्या क्रमशः ६, ३६ और ६० होगी। पाड़व-पाड़व राग ३६ इसलिए होंगे क्योंकि ६ पाड़व आरोहों में से प्रत्येक में चारी-चारी छः पाड़व अवरोह जोड़े जायेंगे ($६ \times ६ = ३६$) और ६० पाड़व-ओड़व राग इसलिए बनेंगे क्योंकि छः पाड़व आरोहों में चारी-चारी १५ ओड़व अवरोह जुड़ेगे ($६ \times १५ = ६०$)। इनके बाद ओड़व सम्पूर्ण जाति के राग कुल १५ बनेंगे, ओड़वपाड़व के $१५ \times ६ = ६०$ बनेंगे और ओड़व-ओड़व जाति के राग $१५ \times १५ = २२५$ बनेंगे। निम्नलिखित

पूर्वमेलार्थ (१) सा रे रे म = सा, शुद्ध रे, शुद्ध ग, म
 (६) सा ग ग म = सा, पटश्रुति रे, अंतर ग, म

उत्तर मेलार्थ (१) प ध ध सां = प; शुद्ध ध, शुद्ध-नी, सां

(६) प नी नी सां = प, पटश्रुति ध, वाकली नी मां

किन्तु हिन्दुस्तानी स्वर नामों के अनुसार, यदि हम गणि द्वारा यह निकालना चाहें कि एक सप्तक में कुल कितने थाट बन सकते हैं तो ऊपर दिये हुए पूर्व मेलार्थों में से पहले और छठे थाट देने पड़ेंगे क्योंकि रे रे अथवा ग ग एक थाट में हम नहीं रख सकेंगे। इसलिये हमें केवल चार पूर्व मेलार्थ २ रे, ३ रे, ४ धे और ५ वे और चार ही उत्तर मेलार्थ लेकर थाट बनाने पड़ेंगे जिनकी संख्या $4 \times 4 = 16$ होगी। शुद्ध मध्यम युक्त १६ थाट हुए। तीव्र मध्यम युक्त भी १६ थाट बनेंगे। इस प्रकार हिन्दुस्तानी संगीत में एक सप्तक से अधिक से अधिक कुल $16 + 16 = 32$ थाट उत्पन्न हो सकते हैं, जब कि कर्नाटक संगीत में एक सप्तक में कुल ७२ थाट उत्पन्न हो सकते हैं।

व्यंकटमखी के ४=४ राग

७२ थाटों की रचना के पश्चात् व्यंकटमखी ने प्रत्येक थाट से उत्पन्न होने वाले अधिक से अधिक ४=४ रागों की रचना-विधि समझाई है। यह रचना राग की जाति के आधार पर हुई है। राग मुख्यतः तीन जाति के होते हैं, संपूर्ण जाति, पाड़व जाति और ओड़व जाति। किन्तु इनमें से आरोह-अवरोह का भेद दिखाकर कुल नौ जातियाँ हो जाती हैं, १ संपूर्ण-संपूर्ण २ संपूर्ण-पाड़व ३ संपूर्ण ओड़व ४ पाड़व-संपूर्ण ५ पाड़व-पाड़व ६ पाड़व ओड़व ७ ओड़व-संपूर्ण ८ ओड़व-पाड़व और ओड़व-ओड़व। इनका वर्णन पीछे किया जा चुका है।

स्वरा आर समय को दृष्टि से रागों के तीन वर्ग

स्वर समय अनुसार सभी रागों को मुख्य तीन वर्गों में विभाजित किया गया है :—

- (१) कोमल रे और कोमल ध वाले राग 'अर्थात् संधि प्रकाश राग'
- (२) शुद्ध रे और शुद्ध ध वाले राग और
- (३) कोमल ग और कोमल नी वाले राग ।

१ संधिप्रकाश राग :—

यह बताया जा चुका है कि कोमल रे और कोमल ध वाले रागों को संधिप्रकाश राग कहते हैं क्योंकि वे सूर्योदय तथा सूर्यास्त के समय गाये जाते हैं जबकि दिन और रात की संधि होती है। इस वर्ग के रागों का समय ४ बजे से ७ बजे तक प्रातःकाल अथवा ४ बजे से ७ बजे तक सायंकाल स्वीकार किया गया है। इस वर्ग में रे ध का कोमल होना जितना आवश्यक है, उतना ही आवश्यक ग का शुद्ध होना है क्योंकि यदि ग कोमल होगा, तो यह राग उपरोक्त तीसरे वर्ग में आ जायगा।

इस, संधिप्रकाश रागों के वर्ग के नियम का एक अपवाद भी मिलता है। मारवा राग सन्धिप्रकाश राग भी है और वह गाया जाता है सूर्यास्त के समय, किन्तु अपवाद यह है कि उसमें धैवत शुद्ध है। प्रातःकाल के सन्धिप्रकाश रागों में शुद्ध-मध्यम की प्रधानता देखा गई है, जैसे भैरव, कालिंगड़ा आदि और सायंकाल के सन्धिप्रकाश रागों में तीव्र मध्यम की प्रधानता रहती है जैसे मारवा, थ आदि। प्रातःकाल के जिन सन्धिप्रकाश रागों में दोनों मध्यम प्रयुक्त होते हैं उनमें भी तीव्र की अपेक्षा शुद्ध मध्यम अधिक प्रबल रहता है जैसे रामवली और ललित रागों में। इसी प्रकार सायंकाल के जिन

सधिप्रकाश रागों में दोनों मध्यम प्रयुक्त होते हैं उनमें शुद्ध मध्यमकी अपेक्षा तीव्र मध्यम अधिक प्रबल रहता है जैसे पूर्वी आदि । सधि-प्रकाश राग अधिस्तर भैरव, पूर्वी और मारवा धाटों के होते हैं । लेखक का सुझाव यह है कि इस प्रथम वर्ग को कोमल रे और कोमल ध वाले रागों का वर्ग न कहकर यदि कोमल रे और शुद्ध ग वाला वर्ग कहा जाय तो अधिक समीचीन होगा । इसके दो मुख्य कारण हैं :—

(अ) एक तो यह कि केवल रे और ध के कोमल होने से ही राग इस वर्ग में नहीं रहते जा सकते जब तक कि उनमें शुद्ध गांधार न हो । अतः शुद्ध ग के प्रयोग का भी उत्प्रेष्य इस वर्ग के नामकरण में होना चाहिये ।

(ब) दूसरा कारण यह है कि मारवा भी सधिप्रकाश राग है किन्तु इसका धैवत कोमल नहीं है । अतः यदि इस वर्ग को रे कोमल और ग शुद्ध वाला वर्ग कहा जाय, तो मारवा भी इस नियम में सम्मिलित हो सके और उसे अपवाद मानने की आवश्यकता न पड़े ।

(२) रे, ध शुद्ध वाले राग :—

रे, ध शुद्ध वाले राग अधिस्तर मिनाउल, कल्हाण और खमाज धाटों के राग होते हैं और उनके गाने का समय सधिप्रकाश रागों (अर्थात् प्रथम वर्ग के रागों) के घाद ७ बजे से दस बजे तक सवेरे ११ बजे से १० बजे शाम को माना गया है । कुछ विद्वान् इनका समय ७ से १२ बजे तक मानते हैं, इस वर्ग में भी गांधार का शुद्ध होना अत्यंत आवश्यक है । हगनिए टोराक के मतानुसार इस वर्ग को रे ध शुद्ध वाला वर्ग ग गदकर रे ग शुद्ध वाला वर्ग कहना अधिक उपयुक्त होगा, जिससे शब्द ग न पयोग की अनिवार्यता भी स्पष्ट हो जाय और साम ही मध्यम वर्ग (रे कोमल, ग शुद्ध) ५ नामकरण से समता भी हो जाय । (अर्थात् दोनों वर्गों में रे और ग द्वारा ही नियम बन जायें—एक में रे कोमल, ग शुद्ध और दूसरे में रे शुद्ध, ग शुद्ध)

२, ४ शुद्ध वाले वर्ग के रागों में भी मध्यम स्वर का पर्याप्त महत्व है। इस वर्ग के, सरेरे ७ से १० तक गाये जाने वाले रागों में शुद्ध मध्यम की प्रधानता रहती है और इसी वर्ग के, शाम को ७ से १० बजे तक गाये जाने वाले रागों में तीव्र मध्यम प्रधान रहता है। सरेरे के रागों के नमूने विलावल, गोडसारंग आदि हैं जिनमें शुद्ध में प्रधान है और रात के राग यमन, शुद्धकल्याण आदि हैं जिनमें तीव्र म का महत्व शुद्ध म से अधिक है। किन्तु इस नियम के अपवाद अनेक, जैसे रात्रि के खमाज आदि रागों में शुद्ध मध्यम प्रबल है, तीव्र मध्यम लगता ही नहीं और दिन के रागों में तीसरे वर्ग के तोड़ी आदि रागों में तीव्र म प्रबल है शुद्ध म लगता ही नहीं। किन्तु इन अपवादों के कारण, मध्यम स्वर के विषय में एक अत्यंत रोचक नियम बन गया है, जिसका वर्णन आगे किया जायगा (अध्यर्शक स्वर के रूप में)।

(३) ग, नी कोमल वाले राग

ग, नी कोमल वाले रागों का समय २, ४ शुद्ध वाले वर्ग के रागों के बाद आता है अर्थात् ये दिन में १० बजे से ४ बजे तक अथवा रात को १० बजे से ४ बजे तक गाये जाते हैं। दूसरे मत के अनुसार (जिसमें २, ४ शुद्ध वाले रागों का समय ७ से १२ बजे तक माना जाता है), ग, नी कोमल वाले राग १२ से ४ तक तीसरे प्रहर या रात्रि में १२ से ४ तक गाये जाते हैं। इस वर्ग में भैरवी आसारो, काफी और तब्दी थाटों के राग आते हैं। इस वर्ग की मुख्य पहचान मांधार का कोमल होना है, चाहे निषाद कभी शुद्ध भी हो जाय, जैसे पटदीप एक अपवाद है जिसमें ग तो कामल है किन्तु नी शुद्ध है। अतः लेखक का मत यह है कि इस वर्ग को कोमल कोमल ग वाला वर्ग कह कर पुकारा जाय, जिससे मुख्य विशेषता

भी आ जाय, पटदीप, का अपवाद भी मिट जाय और तीसरे अभी जिन दो स्वरों (रे और ग) के द्वारा प्रथम और द्वितीय वर्ग पुकारे गये थे (लेखक के मतानुसार) उनके बाहर का स्वर निपाद न लाना पड़े।

ग, नी कोमल वाले वर्ग का समय १० बजे से ४ बजे तक मानना अधिक उपयुक्त होगा क्योंकि (१) भैरवी, तोड़ी और देश रागों का समय १० के बाद मानना समुचित न होगा, वे चाहें १ बजे तक गाये जायें, पर उनके गायन का प्रारंभिक समय अवश्य ही ११ बजे से मानना चाहिये। (२) रात्रि के अनेक राग जिनमें ग कोमल है, जैसे चागेश्री, काफो आदि को भी १० बजे अथवा कभी-कभी तो उससे भी पूर्व ही गाना आरम्भ कर दिया जाता। १२ बजे के बाद इनका समय मानना ठीक नहीं। (३) इस वर्ग में चार थाटों के राग आते हैं। रागों की संख्या भी अधिक है अतः १० से ७ बजे तक का इतना लंबा समय इस वर्ग के लिए कुछ सरलता से रख सकेगा।

अतः संक्षेप में स्वर व समय के आधार पर निम्नलिखित प्रसार का वर्गीकरण अधिक संगत सिद्ध होगा:—

(१) रे कोमल, ग शुद्ध वाला वर्ग,—(संधिप्रकाश राग)

—समय ४ बजे से ७ बजे तक।

(२) रे शुद्ध, ग शुद्ध वाला वर्ग,

—समय ७ से १० बजे तक।

(३) ग कोमल वाला वर्ग,

—समय १० से ४ बजे तक।

समय चक्र

रागों का समय चक्र यही है कि जिस प्रकार सूर्योदय से सूर्यास्त तक पहले रे, घ कोमल वाले संधिप्रकाश राग, फिर रे, शुद्ध ग वाले राग, फिर ग, नी कोमल वाले राग बनावे जाते हैं। उसी प्रकार

सूर्यास्त से अगले सूर्योदय तक फिर वही क्रम जारी हो जाता है। अर्थात् सूर्यास्त पर रे, ध कोमल वाले राग, फिर रात्रि में गाये जाने वाले रे ध शुद्ध स्वरों के राग और फिर ग, नी कोमल वाले राग गाये जाने हैं। दूसरे दिन के सूर्योदय से फिर वही चक्र आरम्भ हो जाता है। इसी में इसे रागों का समय-चक्र कहते हैं। उसको और अधिक विस्तार व स्पष्टरूप से इस प्रकार प्रस्तुत किया जा सकता है:—

(१) प्रातःकाल ४ से ७ बजे तक :

रे, ग वाले भैरव, पूर्वी, मारवा थाट के प्रातः
गेय संधि प्रकाश राग,

(२) दिन के ७ बजे से १० बजे तक :—

रे, ग वाले विलावल; कल्याण, खमाच थाट
के दिन के राग,

(३) दिन के १० से ४ बजे शाम तक :—

ग वाले काफी, आसावरी भैरवी, तोड़ी थाट
के दिन के राग,

(४) सायंकाल ४ से ७ बजे तक :—

रे, ग वाले भैरव, पूर्वी मारवा थाट के सायँ-
गेय संधिप्रकाश राग,

(५) रात्रि के ७ से १० बजे तक :—

रे, ग वाले विलावल, कल्याण खमाज थाट
के रात्रि के राग,

(६) रात्रि के १० से ४ बजे सवेरे तक :—

ग वाले काफी, आसावरी, भैरवी, तोड़ी थाट
के रात्रि के राग,

सवेरे से शाम का ही क्रम शाम में अगले दिन के सवेरे तक चलता है और अगले दिन के सवेरे में फिर वही क्रम चलने लगता है। इस प्रकार चक्कर जारी रहता है।

दिन रात के चौथोम घंटों में कुल आठ प्रहर तीन-तीन घंटे के होते हैं। अधिकतर दिन का प्रथम प्रहर ६ बजे सवेरे से आरंभ होता है पर यदि उपरोक्त वर्गीकरण से मिलान की सुविधा के लिए दिन का प्रारंभ ७ घंटे से मान लिया जाय तो दिन के प्रथम प्रहर (अर्थात् ७ से १० तक) रे, ध शुद्ध वाले राग और दिन के दूसरे या तीसरे प्रहर में (१० से १ और १ से ४) ग नी कोमल वाले राग गाये जायेंगे। फिर दिन के चौथे प्रहर में (४ से ७) शाम के रे, ध कोमल संधिप्रकाश राग गाये जायेंगे। इसी प्रकार क्रम जारी रहेगा। रात्रिका प्रथम प्रहर ७ से १० तक, द्वितीय प्रहर १० से १ तक तृतीय प्रहर १ से ४ तक और चतुर्थ प्रहर ४ से अगले दिन के ७ बजे सवेरे तक। किन्तु दिन का प्रारंभ ६ बजे से मानना अधिक उचित होगा।

अष्टदर्शक स्वर

१ मध्यम स्वर को अष्टदर्शक स्वर कहा गया है, क्योंकि वह रागों के समय को निश्चित करने में पथप्रदर्शक कार्य करता है। उदाहरणार्थ जिन रे, ध कोमल वाले संधिप्रकाश रागों में शुद्ध म प्रबल हो, उन्हें सवेरे का समझना चाहिये और जिनमें तीस म प्रबल हो उन्हें सायंकाल का समझना चाहिये।

इसके अतिरिक्त सवेरे से रात तक जिस प्रकार मध्यम अपनी प्रकृति बदलता जाता है वह भी जानने योग्य विषय है। १ सवेरे के संधिप्रकाश रागों में पहले शुद्ध मध्यम का प्राधान्य रहता है, जैसे केवल शुद्ध मध्यम वाले भैरव, कालिंगड़ा आदि राग। २ फिर ऐसे संधिप्रकाश राग आते हैं जिनमें प्रयोग तो दोनों मध्यमों का होता है,

किन्तु तीव्र मध्यम की अपेक्षा शुद्ध मध्यम का अत्यधिक महत्व रहता है, जैसे रामकली और ललित आदि ३ फिर जब दूसरे वर्ग के रे घ शुद्ध वाले राग आते हैं, तब भी केवल शुद्ध मध्यम का प्राबल्य रहता है, जैसे विलावल आदि । ४ फिर ग कोमल वाले तीसरे वर्ग के रागों में दो प्रकार के राग मिलते हैं । एक तो वे, जिनमें शुद्ध म का ही चमत्कार है जैसे भैरवी, देसी, आसावरी आदि । दूसरे वे जिनमें केवल तीव्र मध्यम का चमत्कार है जैसे तोड़ी आदि । तीसरे प्रहर तक ये दोनों प्रकार के तीसरे वर्ग के राग मिलते हैं जिनमें ग कोमल है जैसे शाम के संधि प्रकाश रागों के आगमन से पूर्व मुलतानी में तीव्र मध्यम और भीमपलासी में शुद्ध मध्यम का ही महत्व है ।

फिर शाम के संधिप्रकाश रागों में केवल तीव्र मध्यम का महत्व रह जाता है, जैसे मारवा, श्री आदि । पूर्वी में दोनों मध्यम आते हैं पर तीव्र म अधिक महत्व रखता है । इसके उपरान्त दूसरे वर्ग के कल्याण, हमीर केदार आदि रागों में तीव्र मध्यम का महत्व है यद्यपि केदार हमीर आदि में तीव्र की अपेक्षा शुद्ध मध्यम का महत्व अधिक हो जाता है । तीसरे वर्ग में जाकर रात्रि के ग कोमल वाले रागों में फिर शुद्ध मध्यम वाले रागों का प्राधान्य हो जाता है जैसे धागेश्री, फाकी मालकंस आदि । साथ ही पूरिया में उस समय तीव्र मध्यम का चमत्कार मिलता है ।

इस प्रकार, यद्यपि मध्यम के स्वरूप परिवर्तन की रूप रेखा बहुत स्पष्ट नहीं है, अपितु समय निर्धारण में उसका महत्व अवरय है और यदि कुछ रागों को अपवाद-स्वरूप मान लें, तो हमें सरलता पूर्वक इस विषय में कुछ निर्णय कर सकते हैं ।

द्वितीय अध्याय

लयकारी का नामकरण

संगीत में गायन-वादन आदि के समय पहले ताली अथवा तयले द्वारा ठाह की लय निश्चित कर ली जाती है अर्थात् एक मात्रा का माप निश्चित हो जाता है। उसके बाद, गायक-वादक तान, आलाप, बोलतान, दून तिगुन आदि करने हुए कभी ठाह की एक-एक मात्रा में ही एक-एक स्वर लेकर आलाप करता है, (यह हुई ठाह लय), कभी वह ठाह से भी आधी लय में आलाप करता है, अर्थात् एक मात्रा के अन्तर अथवा स्वर को दो मात्रा बढ़ाकर आलाप करता है (यह है कि आधी लय या अधगुन) कभी वह दो मात्राओं के भाग को एक ही मात्रा में (दुगुन), कभी तीन मात्राओं को एक मात्रा में (तिगुन) और कभी तीन मात्राओं को दो मात्राओं के भीतर गाता-बजाता है। दो मात्राओं को तीन मात्राओं के गाने का अर्थ हुआ एक में डेढ़ मात्रा गाना, अतः इस लय को डेढ़गुन अथवा आढ़ कहेंगे। चार मात्राओं में तीन मात्रायें धोली जायेंगी, तो एक मात्रा में दू अर्थात् तीन मात्रा धोली जायगी, अतः इस लयकारी को तीनगुन की लयकारी कहेंगे, इत्यादि।

अर्थात् किसी लयकारी को समझने के लिये अथवा उसका नामकरण करने के लिए, पहले यह देखना पड़ता है कि गायक-वादक, ठाह लय की निश्चित माप वाली कितनी मात्राओं के अपने गीत अथवा गत की कितनी मात्रायें कह रहा है और फिर उसी से यह निकाला जाता है कि उसने एक मात्रा के अन्तर्गत कितनी मात्रायें

कहीं। एक मात्रा में वह जितनी मात्रा कहता है, उसी संख्या अथवा संख्या विभाग के नाम से उस लयकारी को पुकारा जाता है। नीचे कुछ मुख्य लयकारियों का नामकरण समझाया जाता है:—

(१) १ में १ :—एक मात्रा में एक मात्रा धोलना ही ठाढ़लय अथवा बराबरी की लय है।

(२) २ में १ :—२ मात्राओं में धोली गई १ मात्रा।

$$\therefore १ \text{ मात्रा में धोली जायगी } \frac{१ \times १}{२} = १ \text{ मात्रा}$$

अतः इस लयकारी को आध-गुन कहेंगे।

(३) १ में २ :—एक मात्रा में दो मात्राएँ धोलना, दो-गुन अथवा द्विगुण [दुगुन] कहलाता है।

(४) १ में ३ :—एक मात्रा में तीन मात्राएँ—यह तिगुन लयकारी है।

(५) १ में ४ :—एक मात्रा में चार मात्राएँ—यह चौगुन लयकारी है।

(६) १ में ५ :—एक में पाँच मात्राएँ—यह पँचगुन है।

(७) १ में ६ :—छः गुन

(८) १ में ८ :—अठगुन

(९) २ में ३ :—२ मात्रा में धोली गई ३ मात्राएँ

$$\therefore १ \text{ मात्रा में धोली जायेंगी } \frac{३ \times १}{२} = १\frac{१}{२} \text{ मात्राएँ}$$

अतः इस लयकारी का नाम डेढ़गुन है। इसी को आड़ कहते हैं। आड़ के दो अर्थ माने जाते हैं, एक तो व्यापक अर्थ दूसरा विशेष अर्थ। व्यापक अर्थ में तो किसी भी टेढ़ी चाल की लयकारी

की आड़ कह दिये हैं, उदाहरणार्थ तिगुन की चाल भी कुछ देदी होती है, अतः आज भी अनेक संगीतज्ञ तिगुन को आड़ कहते हैं। किन्तु विशेष अर्थ में आड़, डेढ़गुन को कहते हैं, जिनमें दो में तीन अथवा एक में डेढ़ मात्रा धोली जाती हैं। आड़ की लयकारी तिगुन में आधी होती है।

(१०) ३ में २:—३ मात्राओं में २ मात्रा।

∴ १ मात्रा में $\frac{2}{3}$ मात्रा।

अतः इस लयकारी को $\frac{2}{3}$ गुन अथवा दो तिहाई गुन कहेंगे।

(११) ३ में ४:—३ मात्राओं में कही गई ४ मात्राएँ।

∴ १ मात्रा में हुई $\frac{4}{3}$ = १ $\frac{1}{3}$ मात्राएँ।

अतः यह लयकारी $1\frac{1}{3}$ गुन कही जायगी।

(१२) ४ में ३:—४ मात्रा में ३ मात्रा

∴ १ मात्रा में $\frac{3}{4}$ मात्रा (पीन मात्रा)

अतः इसे $\frac{3}{4}$ अथवा पीनगुन कहेंगे।

(१३) ४ में ५:—४ मात्रा में ५ मात्रा।

∴ १ मात्रा में $\frac{5}{4}$ = १ $\frac{1}{4}$ मात्रा (मवा मात्रा)

अतः इस लयकारी को सवागुन कहेंगे।

बहुत से विद्वानों ने इस लयकारी सवागुन को ही कुआड़ कहा है। कुआड़ के प्रिय में कुछ मतभेद है। एक अन्य मत यह है कि आड़ की आड़ को कुआड़ कहते हैं। दुगुन की दुगुन, चौगुन होती है, तिगुन की तिगुन, नौगुन होती है अर्थात् एक मात्रा में जितनी मात्राएँ किसी लयकारी में धोली जाती हों, उसको उसी से गुणा कर दिया जाता है। दुगुन का अर्थ है एक मात्रा में दो मात्रा—दुगुन की दुगुन में १ धोली जायगी $2 \times 2 = 4$ मात्राएँ। तिगुन में एक

मात्रा में ३ मात्राएँ होती हैं। अतः तिगुन की तिगुन में १ मात्रा में $३ \times ३ = ९$ मात्रायें होंगी। इसी प्रकार आड़ अथवा डेढ़गुन में १ में $\frac{३}{२}$ मात्रा आती है अतः आड़ की आड़ में $३ \times \frac{३}{२} = \frac{९}{२}$ मात्रायें आयेंगी, जिसका अर्थ हुआ, कुआड़ में १ मात्रा में $\frac{९}{२}$ मात्रा अर्थात् ४ मात्रा में ९ मात्रा पौलना।

(१४) ५ में ४:—५ मात्रा में ४ मात्रा।

१ मात्रा में $\frac{५}{४}$ मात्रा।

अतः यह ५ गुन की लयकारी होगी।

इसी प्रकार किसी भी लयकारी का नामकरण ही सरल है, और उसको समझा जा सकता है।

अब नीचे इन विविध लयकारियों को लिखने तथा उसकी सहायता से क्रियात्मक संगीत में व्यवहार करने की विधि बतलाई जाती है:—

(१) ठाढ़ लयकारी लिखने में केवल अलग-अलग अंकों को लिख देना पड़ता है, जैसे:—

१ २ ३ ४

यहाँ प्रत्येक अंक एक-एक मात्रा का है।

(२) आधी-गुन की लयकारी में एक अंक को दो मात्राओं तक पौलेंगे। ताल-लिपि में एक मात्रा बढ़ाने का चिह्न “—” है। यदि सा पर दो मात्रा रुकना होगा, तो सा के बाद ऐसा चिह्न एक लगाया जायगा [सा—] इसी प्रकार यदि अंकों की सहायता से अधगुन दिखानी होगी, तो इस प्रकार लिखेंगे:—

१ — २ — ३ — ४ —

(३) दुगुन में एक मात्रा के भीतर दो मात्राएँ एक-एक मात्रा के दो सर या दो अंक बड़े आयेंगे। इसके लिए लोटा कोष्ठक

प्रयुक्त होता है जैसे मा और रे को यदि एक मात्रा में लिखना होगा तो ऐसे लिखेंगे मा रे। इसी प्रकार अंकों द्वारा दुगुन की लयकारी इस प्रकार दिखाई जायगी :—

१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८

(४) त्रिगुन में एक कोष्ठक में तीन-तीन अंक लिखे जायेंगे।
जैसे :— १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९

(५) चैगुन में एक मात्रा में चार अंक होंगे अतः एक कोष्ठक में चार अंक लिखे जायेंगे :—

१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८

इसी प्रकार पंचगुन, छःगुन और अठगुन लयकारियाँ भी लिखी जा सकती हैं। एक कोष्ठक के सभी स्तर एक मात्रा के भीतर बराबर बराबर मात्रा-विभाग के साथ बँटे जाते हैं।

(६) अब उन लयकारियों को लिखना है जिनमें १ से अधिक मात्रा में कुछ मात्राएँ घोलनी हों उदाहरणार्थ २ मात्रा में ३ मात्रा घोलने से डेढ़गुन अथवा आढ़ होती है। इस प्रकार की लायकारी लिखने का एक सरल नियम यह है :—

आढ़ :—“घोलना है २ मात्रा में ३ मात्राएँ।

(अ) पहले जितनी मात्राएँ घोलनी हैं [अर्थात् ३], उन्हें थोड़ी थोड़ी दूरी पर लिख लीजिए, जैसे १ २ ३

(ब) फिर जितनी मात्राएँ घोलनी हैं [अर्थात् २], उतने ही भाग उपर लिखी प्रत्येक मात्रा का बना लीजिए—अर्थात् प्रत्येक अंक के आगे एक-एक अवग्रह जोड़ दीजिए, जैसे :—

१ ऽ २ ऽ ३ ऽ

(यहाँ प्रत्येक के दो-दो भाग बन गए। तीन भाग बनाने के

लिए दो अवग्रह जोड़ने पड़ेंगे और चार भाग बनाने के लिए तीन अवग्रह, आदि) ।

(६) अब जितनी मात्राएँ धोलनी थीं [अर्थात् ३], उतने विभागों को एक-एक मात्रा में कोष्ठक द्वारा रख दीजिए, अर्थात् ३ मात्राएँ धोलनी थीं अतः तिगुन की लयकारी में सब विभागों को विभाजित कर दीजिए, जैसे ।

: १ ५ २ ५ ३ ५

यस यह देहगुन अथवा आड़ लिख गई । इसे देखकर हाथ पर प्रत्येक मात्रा पर ताली देते हुए १ ५ २ प्रथम मात्रा में और ५ ३ ५ दूसरी मात्रा में धोला जा सकता है ।

यदि किसी ताल के ठेके की आड़ लिखनी हो, तो भी यही विधि अपनाई जायगी । पहले उस ठेके के प्रत्येक मात्रा के चरणों को अलग-अलग थोड़ी थोड़ी दूर पर लिख लेंगे, फिर प्रत्येक चरण के [अर्थात् प्रत्येक मात्रा के] आगे एक अवग्रह जोड़कर उसके दो-दो विभाग बना लेंगे और अंत में तीन-तीन विभागों को एक २ मात्रा [अथवा कोष्ठक] के भीतर रख देंगे । जैसे एकताल की आड़ इस प्रकार लिखेंगे :—

[अ] पहले उसके धोल एक-एक मात्रा धृक्क दिखाते हुए लिखेंगे :—

धि धि तागे तृक तू ना क ता धागे तृक धी ना

[व] फिर प्रत्येक के दो-दो भाग बनायेंगे :—धागे के दो विभाग अवग्रह जोड़कर नहीं बरन धा और गे को ही अलग-अलग करके घना दिए जायेंगे । अन्य एक-एक मात्रा के पूरे चरणों के आगे अवग्रह जोड़ेंगे :—

धि ५ धि ५ धा गे तृ क तू ५ ना ५ क ५ ता ५ धा गे तृ क धी ५ ना ५

अंत में विभाग बनाते हुए पीछे लौटने पर प्रथम कोष्ठक के लिये केवल दो ही विभाग धा ५ वचे। अतः १ अंक लिखकर कोष्ठक की मात्रा पूरी कर दी गई। तीसरी की आड़ इस प्रकार दूसरी मात्रा के बाद तीसरी मात्रा के $\frac{1}{3}$ भाग के बाद आरम्भ होगी, क्योंकि ऊपर लिखी आड़ से स्पष्ट है कि दूसरी ताली पड़ती है ४ थी मात्रा पर, अतः प्रथम कोष्ठक १ धा ५ तीसरी मात्रा का हुआ। इसलिए आड़ दो पूरी मात्रा और तीसरी मात्रा के तीन भागों में से एक भाग छोड़कर, आरम्भ होती है। अर्थात् तीसरी की आड़ २ $\frac{1}{3}$ मात्रा बाद आरम्भ होती है। इसी प्रकार ऊपर एक ताल की आड़ ४ मात्रा बाद अथवा ५ धीं मात्रा से प्रारम्भ होती है। इस प्रकार तालों की या गीतों की आड़ लिखकर प्रत्येक मात्रा में लिखे हुये अक्षर धोलकर अभ्यास करने से हम सरलतापूर्वक आड़ लय दिखाने में दक्ष हो सकते हैं। यही बात प्रत्येक लयकारी में है।

(७) ३ गुण की लयकारी में ३ मात्रा में २ मात्रा योली जायेंगी। पूर्व नियमानुसार, पहले दो अंक लिखकर प्रत्येक के ३-३ विभाग बनायेंगे, जिसके लिए प्रत्येक अंक के आगे दो दो अक्षर जोड़ने पड़ेंगे। फिर २ मात्राएँ बोलनी हैं, अतः दुगुण की लयकारी बनाकर २-२ विभागों को एक-एक मात्रा में (कोष्ठक में) रख देंगे :—

१५ ५२ ५५

इस प्रकार ३ मात्राओं के भीतर २ मात्राएँ धोली गईं। किन्ती ठेक की ३ गुण भी, प्रत्येक मात्रा के वर्ण के आगे दो अक्षर जोड़ पर इसी प्रकार दो-दो भागों को एक-एक मात्रा में दिखाकर, लिखी जा सकती है और लिखकर उसे बोलने का अभ्यास किया जा सकता है।

(८) पौनगुन में ४ मात्राओं में ३ मात्राएँ घोली जाती हैं, अतः पौनगुन लिखने में पहले तीन अंक लिखे जायेंगे । फिर प्रत्येक के आगे ३-३ अक्षर जोड़कर उसके ४-४ विभाग बनाए जायेंगे । अन्त में तिगुन की लयकारी में अर्थात् तीन-तीन विभाग एक-एक मात्रा में रख दिये जायेंगे :—

१ ५ ५ ५ २ ५ ५ ५ ३ ५ ५ ५

यदि मपताल की पौनगुन लिखनी हो, तो प्रत्येक मात्रा के ४-४ विभाग करेंगे अर्थात् ३—३ अक्षर जोड़ेंगे, फिर तीन-तीन विभागों को एक मात्रा में कर देंगे, किन्तु यह कोष्ठक लगाने की क्रिया को अन्त में आरम्भ करके पीछे तक लायेंगे :—

१२ धी) ५ ५ ५ ना ५ ५ ५ धी ५ ५ ५ धी ५ ५ ५ ना ५ ५
 | ३ | x | २
 ५ ती ५ ५ ५ ना ५ ५ ५ धी ५ ५ ५ धी ५ ५ ५ ना ५ ५ ५
 | ० | ३

प्रथम कोष्ठक को १ = जोड़कर पूरा किया गया । विभाग आदि पीछे से गिने गए । प्रथम कोष्ठक की मात्रा ७ बीं हैं क्योंकि उसके बाद की ८ बीं मात्रा पर ३ री ताली पड़ी है । अतः मपताल की पौनगुन छठी मात्रा के बाद ७ बीं मात्रा में ३ जोड़कर अर्थात् ६ ३ मात्रा बाद में आरम्भ होगी ।

(९) सवा गुन में ४ मात्रा में ५ मात्राएँ घोली जाती हैं :—

१ ५ ५ ५ २ ५ ५ ५ ३ ५ ५ ५ ४ ५ ५ ५ ५ ५ ५ ५

(१०) ८ गुन में ४ में ४ मात्राएँ घोली जायेंगी :—

१ ५ ५ ५ ५ २ ५ ५ ५ ५ ३ ५ ५ ५ ५ ४ ५ ५ ५ ५

इसी त्रिवि में हम किसी भी लयकारी को लिख सकते हैं और

उसकी सहायता से उसी लयकारी में ताली देकर ठेकों को भी बोल सकते हैं तथा गीत भी गा सकते हैं ।

गणित द्वारा गीतों की दुगुन आदि के प्रारम्भिक स्थान निकालना :—

वास्तविक दुगुन आदि वे होती हैं जिनमें गीत के मुखड़े को भी लयकारी प्रारम्भ से ही बाली जाय और ऐसे स्थान से वह आरम्भ की लीय की एक ही बार में पूर्ण गीत उस लयकारी में बोलकर ठीक सम पर गीत की सम आ जाय । इस प्रकार की दुगुनादि के प्रारम्भिक स्थान निकालने की विधि नीचे दी जाती है :—

उदाहरण (१)

मान लीजिए एक धमार के गीत की स्थायी तीन आवर्त की है और यह गीत तीसरी ताली से प्रारम्भ होती है अर्थात् उसका मुखड़ा चार मात्रा का है । (क्योंकि तीसरी ताली ११ वीं मात्रा पर पड़ती है इसलिए मुखड़ा ११ वीं से १४ वीं मात्रा तक का अर्थात् ४ मात्राओं का हुआ) । उसकी दुगुन कहाँ से प्रारम्भ हो यह निकालना है ।

(१) पहले यह पता चलाना होगा कि कुल कितनी मात्राओं के दुगुन होती है :—

स्थायी ३ आवर्त की है अर्थात् मात्राएँ $१४ \times ३ = ४२$ है मुखड़ा ४ मात्रा का है ।

∴ दुगुन $४२ + ४ = ४६$ मात्राओं की होती है ।

(२) ४६ मात्राओं की दुगुन होगी $\frac{४६}{२} = २३$ मात्राओं में
= १ आवर्त + ६ मात्राओं में ।

(क्योंकि धमार का एक आवर्त १४ मात्रा का होता है ।)

(३) इसलिए दुगुन ऐसे स्थान से प्रारम्भ होना चाहिये कि जिसमें उस आवर्त में ६ मात्राएँ मिल जायें और दूसरा पूरा आवर्त लगा कर सम पर गीत की मौ सम आ जाय । अर्थात् १४—६ = ४ मात्रा बाद दुगुन प्रारम्भ होगी तभी उस आवर्त में बाकी ६ मात्राएँ मिल सकेंगी “४ मात्रा बाद” का वही अर्थ है “जो ६ ठी मात्रा से” का अर्थ होता है ।

४ मात्रा | ६ मात्रा ←— १ आवर्त →

सम ↓ ६ ठी मात्रा सम सम

सम से ४ मात्रा बाद अर्थात् छठी मात्रा से प्रारम्भ करने पर दुगुन के लिए पूरी ६ मात्रा इस आवर्त की और बाद को एक पूरा आवर्त मिल जायगा ।

उदाहरण (२)

उक्त धमार की स्थायी की ही यदि तिगुन निकालनी होंगी, तो मात्राओं को ३ में भाग देंगे । भाग देकर जो आयेगा, उसमें देखेंगे कि पूरे आवर्त कितने हैं और शेष कितनी मात्राएँ बचती हैं । उन्हें १४ में से घटा कर जो आयेगा, वही उत्तर होगा अर्थात् उतनी ही मात्राओं के बाद तिगुन प्रारम्भ होगी । स्थायी से मात्राएँ हैं = ४२

मुसड़ा है ————— → ४ मात्राओं का

∴ तिगुन करनी है कुल → ४६ मात्राओं की ।

∴ ४६ मात्राओं की तिगुन होगी $3 \times 15 \frac{1}{3}$ मात्राओं में ।

$15 \frac{1}{3}$ मात्रा = १ आवर्त + $1 \frac{1}{3}$ मात्रा ।

∴ स्थायी की तिगुन प्रारम्भ होगी १४— $1 \frac{1}{3}$

= १२ $\frac{2}{3}$ मात्राओं के बाद

उदाहरण (३)

उपरोक्त धमार की स्थायी की चोगुन होगी $५६ = ११\frac{३}{४}$ मात्रा में इसमें पूरा आवर्त कोई नहीं है। अतः इन्हीं मात्राओं को १४ में से घटा देंगे—अर्थात् चोगुन $१४ - ११\frac{३}{४} = २\frac{३}{४}$ मात्राओं के बाद प्रारम्भ होगी।

उदाहरण (४)

एक चारताल के ध्रुपद की स्थायी दूसरी खाली से आरम्भ होती है और कुल ४ आवर्त की है। उसकी तिगुन और आड़ कहाँ से प्रारम्भ होगी ?

चारताल में दूसरी खाली ७ वीं मात्रा पर पड़ती है, इसलिए ७, ८, ९, १०, ११, १२ अर्थात् कुल ६ मात्राओं का मुखड़ा है और चारताल के चार आवर्त होते हैं $१२ \times ४ = ४८$ मात्राओं के।

अतः ४ आवर्त और मुखड़ा मिलाकर कुल $४८ + ६ = ५४$ मात्राओं की तिगुन और आड़ करनी है।

५४ मात्राओं की तिगुन होगी $५४ = १८$ मात्रा में = १ आवर्त + ६ मात्रा में

∴ उस ध्रुपद की स्थायी की तिगुन प्रारम्भ होगी १२—६ = ६ मात्राओं के बाद अर्थात् ७ वीं मात्रा से।

५४ मात्राओं की आड़ करने के लिए, जैसे कि हम पहले देख चुके हैं, प्रत्येक मात्रा के दो-दो विभाग करने पड़ते हैं, ५४ को पहले २ से गुणा करेंगे, फिर ३ से भाग देंगे अर्थात् $५४ \times २ = १०८$

३

३

६६ मात्राओं में आड़ होगी।

३६ मात्रा = ६ आघत पूरे पूरे ।

इसलिए उस ध्रुपद की स्थायी का आड़ ठीक सम से प्रारम्भ होगी ।

यहुत से गायक किसी मरल मात्रा, सम, ताली अथवा राली से दुगुन आदि प्रारम्भ कर देते हैं और अंत में आवश्यकतानुसार भुगड़े के दो अथवा तीन बार धोलकर सम पकड़ते हैं । ऊपर दिये हुए नियम में हम किसी गीत की दुगुन आदि के अंत में जिस तरह की तिहाई चाहें जोड़कर प्रारम्भिक स्थान निकाल सकते हैं । तिहाई में कितनी युक्त मात्राएँ लगेंगी, इसे जोड़कर; तब पूर्ववत् हिसाघ लगाया जायगा ।

ताली के ठेकों की दुगुनादि के प्रारम्भिक स्थान भी इसी नियम से निकाले जा सकते हैं, जैसे मरताल की तिगुन के लिये १० को ३ से भाग देंगे । $10 \div 3 = 3\frac{1}{3}$ फिर इसे १० में से घटावेंगे :— $10 - 3\frac{1}{3} = 6\frac{2}{3}$ । अतः मरताल की तिगुन $6\frac{2}{3}$ मात्रा बाद प्रारम्भ होगी, यदि एक ही बार में सम पर आना हो ।

किन्तु अधिकतर ठेकों की दुगुन आदि सम से ही प्रारम्भ करने में विद्यार्थियों को सुविधा होती है । उस दशा में दुगुन को दो बार पूरा धोलने से, तिगुन को तीन बार चौगुन को चार बार धोलने से सम तक ठीक १ आघत में दुगुन, तिगुन चौगुन बनेगा । आड़ के लिए २ आघत में ३ बार पूरे ठेके की सम से प्रारम्भ करके धोलना होगा जैसे :—

मरताल की आड़ सम से प्रारम्भ करके :—

धी ५ ना ५ धी ५	धी ५ ना ५ ती ५ ना ५ धी
×	२
५ धी ५ ना ५ धी	५ ना ५ धी ५ धी ५ ना ५
०	३

इसमें प्रथम कौण्ट १२ चौं मात्रा का है । इसलिइ इस धमार की तिगुन १२ $\frac{३}{४}$ मात्रा बाद आरम्भ होगी । गणित से भी यही उत्तर आयगा । ३ आर्त की स्थायी श्रीर ४ मात्राओं का मुख्य मिलाकर कुल ४६ मात्राएँ हैं जिनकी तिगुन $\frac{१३}{४} = १४\frac{३}{४}$ मात्राओं में होगी अर्थात् १ आर्त + १ $\frac{३}{४}$ मात्रा में होगी अर्थात् यह प्रारम्भ होगी १४ - १ $\frac{३}{४}$ = मात्रा बाद ।

यदि स्वर लिपि लिखनी होगी, तो ऊपर लिखे धमार की स्थायी के प्रत्येक अक्षर के ऊपर स्वर जोड़ दिये जायेंगे, अरुमह के ऊपर उच्चारण चिह्न “—” लगाया जायगा । यदि वही आधी-आधी मात्रा दिखानी पड़े, तो आधी-आधी वाले अक्षरों को एक छोटे कोष्ठ में अलग लिखकर नीचे बड़े कौण्ट का प्रयोग होगा ।

उदाहरणार्थ यदि एक गीतारा ‘भरन जाऊँ’ में “जा” का सरगम पध मप है, तो तिगुन में इस प्रकार लिखेंगे :—

प ध म -पध मप ग-ग-.....
 भरन S जाS SS ऊँ SP

बुल कठिन तालों का विवरण

भुमरा ताल

(मात्रा १४, विभाग ४, ताली १-४-११, खाली ८)

मात्रा	१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२	१३	१४
ठेका		ध	धा	तिर	किट	धि	धि	धगे	तिर	किट	ति	ता	तिर	किट
ताल चिह्न	X					२					०			३

अथवा

पि ऽधा तिरकिट धिधि धागे तिरकिट ति ऽता तिरकिट
 x 2 0
 धिधि धागे तिरकिट
 3

आड़ा चार ताल

(मात्रा १४, विभाग ७, ताली १-३-७-११, खाली ५, ६, १३)

मात्रा १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३ १४
 ठेका धि तिरकिट धी नानू ना कत्ता तिरकिट धी ना धी धी ना
 ताल
 चिह्न x 2 0 3 0 4 0

गजभंषा ताल (मात्रा १५)

१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३ १४ १५
 धा धिन नक तक धा धिन नक तक तिन नक तक विट कतगदिगन
 x 2 0 3 0 4 0

मत्त ताल (मात्रा १८)

(नोट :- मुख्य विद्वान् ६ मात्राओं के मत्त ताल का प्रयोग करते हैं ।)

१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३ १४ १५ १६ १७ १८
 धा ऽधिङन कधिङन क ति ट क त ग दि ग न
 x 0 2 3 0 4 5 6 0

शिखर ताल (मात्रा १७)

१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३
 धा तुक धिन नक थु गा धिन नक धुम किट तक धेत धा
 x 2 0 3
 ४

१४ १५ १६ १७
 ति ट कत गदि गन
 ४

रूपक ताल (विलम्बित व्यालों के योग्य ठेक)

१	२	३	४	५	६	७
धि	धागे	तिरकिट	धि	धि	धागे	तिरकिट
x			२		३	

मल्लकाक ताल (व्याल गायत्री के लिये)

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०
धि	धि	ता	तिरकिट	धि	धि	धागे	तिरकिट	ती	ना
x		०		२		३		०	

समारी ताल (१५ मात्रा की पंचम सबारी व्याल के लिए)

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२	१३	१४	१५
धा	धिधि	धा	धि	धि	धा	धी	५ग	दि	वा	स्त	धित	फधि	नफ	
x		२				०				३				

नोट :—ठप्पा और ठुमरी के ठेक के प्रथम भाग में दिये जा चुके हैं।

तृतीय अध्याय

गमक

प्राचीन अथवा मध्यकाल में गमक, एक विशेष प्रकार के स्वरों के कंपन को कहते थे जिससे श्रोताओं का चित्त प्रसन्न होता है :—

“स्वरस्य कंपो गमकः श्रोतुं चित्तं सुखावहः”

आधुनिक दक्षिण-भारतीय अथवा कर्नाटक संगीत में भी गमक का यही स्वरूप स्वीकार किया जा रहा है। शास्त्रों में गमक के निम्नलिखित मुख्य १५ प्रकार मिलते हैं :—

(१) कंपित (२) आंदोलित (३) आहत (४) प्लावित (५) उल्हासित (६) स्फुरित (७) त्रिभिन्न (८) बज्जी (९) हुंफित (१०) लीन (११) तिरिप (१२) मुद्रित (१३) कुरूला (१४) नामित और (१५) मिश्रित, कर्नाटक संगीत में इनमें से अनेक गमकों का प्रयोग आज भी मिलता है और वह गमक के नाम से ही होता है, किन्तु उत्तर हिन्दुस्तानी संगीत में ‘गमक’ शब्द का प्रयोग इस अर्थ में नहीं होता, यद्यपि उपरोक्त लगभग सभी प्रकार की गमक हमारे गायन तथा वाद्य-संगीत में किसी न किसी रूप में अवश्य प्रयुक्त होती हैं अंतर केवल यह है कि हम उन सौंदर्य-उत्पादक विशिष्ट स्वर-कंपनों को गमक कहकर नहीं पुकारते, बल्कि उनके कुछ पृथक और स्वतन्त्र नाम रख लिए हैं जैसे—खटका, मुर्की, गिटकिड़ी, जमजमा, मीड़ आदि। साथ ही साथ यह भी एक महत्व की बात है कि आज हम ‘गमक’ शब्द का प्रयोग भिन्न अर्थ में करने लगे हैं—हृदय से जोर लगाकर गंभीरनापूर्वक उच्चारण करके जो तान

या स्वर-प्रयोग किया जाता है उसे हिन्दुस्तानी संगीत में गमक कहते हैं। वास्तव में गमक की शास्त्रीय व्याख्या ही माननीय है और उसके अनेक प्रकारों में ही हिन्दुस्तानी संगीत की आधुनिक गमकों को भी एक प्रकार मानना अच्छा होगा।

प्राचीन १५ गमकों में से कुछ मुख्य गमकों का स्वरूप नीचे दिया जाता है —

(१) कपित गमक :—वीणा अथवा सितार में एक ही वार में शीघ्रता से दो स्वर पर अंगुली के हनन से कपित गमक उत्पन्न होता है। यदि बायें हाथ का मध्यमागुलि अथवा के पड़दे पर और तर्जनी पड़ज के पड़दे पर रखकर दाहिने हाथ से दा बजायें और बजाने के बाद तुरन्त मध्यमागुलि का मूठके के साथ तार हटा लें, तो मिजरान से एक प्रकार में दो स्वर रे और सा शीघ्रता सहित उत्पन्न होंगे। यही जमजमा है (रे सा), सितार-बादन के क्षेत्र में आज इस जमजम का खूब प्रयोग होता है। इस प्रकार के अलंकारिक अथवा स्पर्श स्वर का स्पर्श देते हुए किसी मूल स्वर के बजाने को गायन में रटका कहते हैं, जमजमा और रटके में पीछे और आगे दोनों के स्वरों का स्पर्श (कण अथवा अलंकारिक स्वर) दिया जाता है (रे सा या सा नी)

किंतु आजकल उत्तर भारत में जमजमा के अर्थ में कपित गमक को नही रखा किया जाता, आजकल कपित गमक का तात्पर्य किसी स्वर पर अंगुली को कपाने से है, जैसे (सा आ आ आ, ग आ आ आ)। गायन में आवाज कँपाकर वह गमक उत्पन्न हो सकती है

(२) स्फुरित गमक :—वीणा अथवा सितार के तार पर बार-बार दो स्वरों पर हनन करने से स्फुरित गमक बनती है अर्थात् ऊपर वर्णित कपित गमक को एक से अधिक बार शीघ्रता से बजाकर

स्फुरित गमक उत्पन्न होती है (रैसा रैसा आदि)। इस अर्थ का क्षेत्र अथ बढ़ा दिया गया है और आज वादन के क्षेत्र में स्फुरित का अर्थ, आगे-पीछे के स्वरों का भटका देते हुए मूल स्वर को मिश्रित रूप बनाकर उत्पन्न करना है। इस अर्थ के अनुसार स्फुरित गमक में मिजराब के एक ही प्रहार से दो-तीन अथवा चार स्वर एक साथ शीघ्रतापूर्वक बजाये जा सकते हैं, जिसके आधार पर आज स्फुरित गमक के ही तीन भेद अथवा प्रकार माने जाते हैं :—

(अ) जमजमा (रैसा अर्थात् मिजराब के एक प्रहार से शीघ्रता से दो स्वर बजाना) (घ) मुर्की (रैसानी अर्थात् एक मिजराब में तीन स्वर बजाना। मुर्की में जमजमा बजाने के बाद तुरन्त तर्जन, मध्यगुली को सा से नी के पड़दे पर फिसला देते हैं) (स) गिटकिड़ी (रैसानैसा या (सा) → अर्थात् एक मिजराब में चार स्वर शीघ्रता से बजाना। मुर्की बजाने के बाद तुरन्त मध्यगुली को फिर सा के पड़दे पर भटके से रखने से रैसानी के बाद सा घब जाता है और इस प्रकार एक प्रकार में रैसानैसा शीघ्रता के साथ उत्पन्न हो जाता है।)

कभी-कभी मुर्की अथवा जमजमा व्यापक अर्थ में भी प्रयुक्त होते हैं जैसे किसी भी एक से अधिक स्वरों के समूह को शीघ्रता के साथ एक मिजराब में उत्पन्न करने को मुर्की कह देते हैं। गायन में भी 'मुर्की' शब्द का प्रयोग होता है और वह भी व्यापक अर्थ में गायन में दो स्वरों के भटके के साथ प्रयोग, जिसमें एक स्वर कण-रूप में लगे, खटका कहलाता है, और दो से अधिक स्वरों का शीघ्र प्रयोग मुर्की कहलाता है जैसे, रैसानी, (सा), प (प) मपधमय इत्यादि।

(२) आहत गमक—आहत गमक उसमें कहते हैं जिसमें आगे पीछे से अलंकारिक स्वर का मटका लगाकर मूलस्वर का उच्चारण हो (म रे, ग रे)। गायन में जो सटका कहलाता है, वही वास्तव में आहत गमक का एक मुख्य रूप है जमजमा भी इसी के समान ऊपर बताया गया है परन्तु भेद यह कि जमजमे में गम्भीर मटका नहीं होता। आहत गमक में मटका जोर से देकर जमजम में प्रथम भाग दिखलाया जाता है। यदि एक पङ्क्ति पर ही गम्भीरता में नीमा बजायें (नी के पङ्क्ति पर तार रींचकर), तो आहत गमक उत्पन्न होगी और यदि नी और सा दोनों पङ्क्तियों पर एक मिश्रण से शीघ्रता के साथ नी सा बजायें [जिना कहीं तार की रींचे] तो जमजमा उत्पन्न होगा। शास्त्रों में आहत गमक के भी अन्य अनेक प्रकार प्रत्याहृत, द्विराहत आदि मिलते हैं।

(३) आन्दोलित गमक—आगे अथवा पीछे के स्वरों की सहायता से किसी स्वर को झुंके की भाँति आन्दोलन करते हुए हिलाने को आन्दोलित गमक कहते हैं। इसमें भी कण अथवा स्पर्श स्वर हैं पर आन्दोलन में मीड या कुछ भाग रहने के कारण आन्दोलित

गमक जमजमा आदि से भिन्न हो जाती है (म ग म ग म ग म)

(४) प्लावित गमक—ध्वनि को स्पष्ट न करके किसी एक स्वर में किसी अन्य स्वर तक आवरण में जाने को प्लावित गमक कहते हैं। इसी को आजकल उत्तर भारत में 'मीड' कहते हैं। एक स्वर से दूसरे स्वर तक घर्षण द्वारा अथवा आवाज मिलाने हुए जाना ही मीड है। [प ग]। गायन में भी 'मीड' शब्द का प्रयोग होता है, जिसे कभी-कभी 'लचक' भी कहते हैं। मितार, धीरा आदि में एक ही पङ्क्ति पर तार की रींचकर मीड उत्पन्न होती है

स्वा धेला और मारझी आदि गज से बजाये जाने वाले वाद्यों में तार खींचा नहीं जाता और न उसमें पड़दे होते हैं। अतः इन वाद्यों में तार पर अंगुली को एक स्वर से किसी भी दूसरे स्वर तक घसीट कर जाने से मोंड निकल आती है परन्तु इन वाद्यों में इस मोंड को सूत या घमीट कड़कर पुकारते हैं 'घमीट' शब्द का प्रयोग कभी-कभी मितार में भी होता है—एक स्वर से अन्य किसी स्वर तक के बीच के स्वर छुआते हुए तेजी से अंगुली घसीट कर जाने को घसीट कहते हैं। मोंड एक ही पड़दे पर तार खींचकर निकलती है और घसीट में तार नहीं खींचा जाता।

(३) उल्हासित गमक :—इसमें प्रत्येक स्वर क्रम से नीचे से ऊपर या ऊपर से नीचे तक हिलता हुआ जाता है, जैसे सा रे सा रे म रे म रे म प म प म आदि। इसको गदगदीत गमक भी कहते हैं। -

(७) विभिन्न गमक :—तीनों सप्तकों में समान स्वरों को शीघ्रता से बजाना, विभिन्न गमक कहलाता है, जैसे रेसा, रेसा, रे, सा आदि।

(८) तिरिप गमक :—तिरिप गमक में द्रुतलय की मात्रा के चतुर्याश में स्वरों का प्रयोग होता है।

(९) घली गमक :—इस गमक में स्वरों का चक्राकार रूप में फिराया जाता है, जैसे रेसानीमा गरेसारे आदि।

(७) हुम्फ्त गमक :—हिन्दुस्तानी संगीत में कोई स्वर खड़ा नहीं लगता, उसे किसी न किसी अन्य श्रुति अथवा स्वर का स्पर्श स्वतः प्राप्त हो जाता है, वह चाहे स्पष्ट न हो। स्पष्ट, होने से तो वह जमजमा हो सकता है पर जो स्वर या श्रुति राग में वर्जित है

उनका स्पर्श स्वतः मुन्द्र रूप में हो जाता है। इस प्रकार दो स्वरों में मली भाँति व्यापक होकर स्वरो का सुजैल चढ़ाव उतार हुम्कित गमक कहलाता है।

इसी प्रकार अन्य गमकों की व्याख्या भी शास्त्रों में मिलती अथवा है किन्तु उन व्याख्याओं अथवा परिभाषाओं से उनका स्पष्ट अर्थ नहीं निश्चलता। हुम्कित गमक का भी भाव स्पष्ट नहीं पता चलता।

उत्तर हिन्दुस्तानी संगीत में 'गमक' का प्रयोग केवल हृदय से जोर लगाकर गंभीरस्वर-उत्पादन के अर्थ में होता है और यह गमक मौँढ, गटके, मुर्कियों आदि से भिन्न होती है। ध्रुपद गायन में गमक का प्रयोग होता है, नोम नोम के अलाप में भी अन्तिम भाग में द्रुतलय में गमक युक्त तानें ली जाती हैं। ख्याल गायन में भी कभी-कभी गमक की तानें प्रयुक्त होती हैं।

स्पर्श स्वर अथवा कण या अलंकारिक स्वर किसे कहते हैं, यह पिछले भाग में समझाया जा चुका है। मूल स्वर को गाने बजावे समय जिस अन्य स्वर का स्पर्श दिया जाता है वहाँ कण स्वर कहा जाता है। यह कण दो प्रकार का होता—(१) एक तो पूर्व लगन कण जैसे रे सा जिममे प्रथम रे का स्पर्श देकर तब मूल स्वर सा कहा जाता है और (२) दूसरा अनु लगन कण जैसे सा रे जिसमें मूल स्वर पहले कहकर उसकी समाप्ति पर उसके बाद रे स्वर का स्पर्श दे दिया जाता है। अनु लगन कणों के प्रयोग से राग-विस्तार में अत्यंत रोचकता आ जाती है।

उठाव और चलन

किसी राग का गायन जिस मुख्य रागवाचक स्वर समुदाय के प्रयोग द्वारा प्रारम्भ होता है, उसे उस राग का उठाव कहते हैं।

राग के पूर्वाङ्ग और उत्तरांग के उठाव भी मित्र व निश्चित होने हैं। कभी-कभी एक ही राग के पूर्वाङ्ग अथवा उत्तरांग के एक से अधिक प्रकार के उठाव भी मिलते हैं। उदाहरणार्थ गीङ्गसारंग में पूर्वाङ्ग के दो उठाव हैं—(१) सा, मग प, मप (२) सा ग रे मग प, म प । इनमें से मुख्य उठाव दूसरा है। इसके उत्तरांग के भी दो उठाव हो सकते हैं—(१) प प साँ और (२) प, नीध, साँ, इसी प्रकार गीङ्गमल्हार में सा मरे प, म प साँध साँ और नी सा रेग म, मपम, मपध नी साँ, ये दोनों उठाव खूब प्रयुक्त होते हैं। उठाव की सुन्दरता से एक तो राग-भ्रम नहीं होता और दूसरे उसका प्रभाव श्रोताओं पर सुन्दर पड़ता है।

राग गायन में आदि से अन्त तक अथवा राग के पूर्वाङ्ग से उत्तरांग तक उसके थाट, स्वर, वादी संवादी, विवादी, न्यास, उत्तरांग-पूर्वाङ्ग-प्राधान्य, पकड़ आदि के नियमों पर अवलंबित होकर जो अनेक प्रकार के स्वर, समुदायों द्वारा विस्तार करने की क्रिया अथवा विधि होती है, उसी को उस राग की चलन कहते हैं। “चलन” का साधारण अर्थ है “स्वर विस्तार की विधि” अर्थात् राग की चलन से यह पता चलता है कि उस राग में किस प्रकार के विस्तार करना चाहिये। प्रत्येक राग की अपनी एक स्वतंत्र चलन होती है। एक राग में अन्य रागों की चलन की छाया भले ही आ जाय किन्तु फिर भी उसकी एक स्वतंत्र चलन भी अवश्य रहती है जिसके कारण वह एक पृथक् राग माना जाता है। “चलन” के अन्तर्गत पकड़, वादी-संवादी-विवादी स्वर, आरोहायरोह और न्यास के स्वरों का महत्व बहुत है।

स्थाय, मुखचालन, आचिप्तिका और विदारी

स्थाय—छोटे-छोटे स्वर-समुदायों का ही एक नाम स्थाय है।

मुखचालन—विविध अलंकारों और मीढ़ समक आदि से युक्त स्वर-विस्तार करने को मुखचालन कहते हैं।

आक्षिप्तिका—स्वर, शब्द और ताल युक्त विसी भी को आक्षिप्तिका कह सकते हैं। जितनी रयाल, ध्रुपद, धमार की चीजें गाई जाती हैं, सभी आक्षिप्तिका की कोटि में आती हैं।

विद्वारी :—गीत अथवा आलाप के विभिन्न छोटे विभागों को ही विद्वारी कहते हैं। प्राचीन प्रबन्ध, वस्तु, निबद्धगानों के लो उद्ग्राह, ध्रुप, मेलापक, अंतरा और आभोग, पाँच धातु होते थे, वे भी विद्वारी की कोटि में आते हैं। स्थायी अंतरा, चारी, आभोग भाग भी विद्वारी हैं और अनेक छोटे उप-विभागों को भी विद्वारी कह सकते हैं। गीत के सभी विद्वारी भागों के अंतिम स्वरों को ही न्यास, अपन्यास आदि कहते हैं।

परमेल प्रवेशक राग

परमेल प्रवेशक राग उन्हें कहते हैं जो किसी एक मेल अथवा धाट से किसी अन्य मेल अथवा धाट में प्रवेश करते हैं, जैसे जयजयवंती राग एक परमेल प्रवेशक राग है क्योंकि यह रात्रि के इस समय में गाया जाता है जब कि रे, ध शुद्ध वाले वर्ग के रागों का समय समाप्त होता है और ग, नी कोमल वाले वर्ग के रागों का समय प्रारंभ होने वाला होता है साथ ही साथ जयजयवंती में दोनों वर्गों की विशेषताएँ शुद्ध न शुद्ध अंश में हैं जैसे रे, ध, शुद्ध वाले वर्ग की एक विशेषता रे, ग, धका शुद्ध होना है और जयजयवंती में ये तीनों स्वर प्रयुक्त होते हैं। दूसरे वर्ग की विशेषता ग का

कोमल होना है और यह स्वर भी जयजयन्ती में लगता है।" इस प्रकार जयजयन्ती राग पहले से ही ग कोमल वाले वर्ग के आगमन को सूचना दे देता है।

दृष्टि में मारवा राग को भी परमेल प्रवेशक राग कह सकते हैं क्योंकि उसमें सधि प्रकाश रागों के वर्ग की विशेषता 'रे का' कोमल होना है और साथ ही अगले वर्ग (रे ध शुद्ध वाले वर्ग) के अनुकूल ध शुद्ध है। सकीर्ण और अप्रचलित अनेक राग परमेल प्रवेश रागों के उदाहरण बन सकते हैं जैसे, प्रातःकाल के भरव यद्धार, आनन्द-भैरव आदि, सायंकाल के पीलू, पुरियाकल्याण आदि और रात्रि के मालगुजी आदि।

प्राचीन निबद्ध-अनिबद्ध गान

प्रथम भाग में यह बतलाया जा चुका है कि ताल में बंधी रचनायें निबद्धगान के अतर्गत और ताल में न बंधी हुई रचनायें अनिबद्ध गान के अतर्गत आती हैं। यह भी बतलाया जा चुका है कि प्राचीन निबद्धगान के प्रकार प्रबध, वस्तु रूपक आदि थे जिनके विभिन्न अंशों को "धातु" कहने थे, ५ धातु पाँच होते थे — उद्ग्राह, ध्रुव, मेलापन, अंतरा और आभोग। अनिबद्धगान के अतर्गत रागालाप, रूपकालाप आलप्तिगान और रसधान निबद्धों का आलाप गायन—इन चारों का सक्षिप्त परिचय दिया जा चुका है। रागालाप में निम्न दस राग लक्षणों को दिखाया जाता है (मह, अश, न्दाम, अपन्यास, अल्पय बहुत्व पादवत्य मद्र और तार) इन सप्तका यथेष्ट विन्तार से वर्णन किया जा चुका है। यंत्रों पर अप य म के दो भेद सन्यास और विन्याम का स्पष्टाकरण किया जाता है।

संन्यास-विन्यासः—प्राचीन निबद्धगानों की रचनाओं में प्रत्येक राग के विश्राम-स्वरों का ध्यान रखता जाता था। गीतों की अंतिम समाप्ति के स्वर को न्यास कहते थे और अन्तिम समाप्ति के अतिरिक्त गीत के अन्य सभी छोटे बड़े विभाग-उपविभागों के अंतिम स्वरों को अपन्यास कहते थे। उपन्यास के दो भेद संन्यास और विन्यास होते थे। संन्यास उन स्वरों को कहते थे जिन पर गीत के प्रथम खंड के विभिन्न छोटे-छोटे अवयव समाप्त होते हैं जैसे आधुनिक ध्रुपद के चार खंड होते हैं, स्थायी अंतरा संचारी, आभोग, उनमें से प्रथम खंड स्थायी के जो तीन या चार चरण और प्रत्येक चरण के छोटे छोटे उपविभाग बनाये जा सकते हैं, उन सभी की समाप्ति के स्वरों को संन्यास कहेंगे। विन्यास उन स्वरों को कहते थे जिन पर गीत के सभी खंडों के प्रथम छोटे अवयव समाप्त होते हैं, जैसे स्थायी के प्रथम अवयव की समाप्ति का स्वर, अंतरा के प्रथम अवयव का अन्तिम स्वर संचारी और आभोग के भी प्रथम अवयवों के अन्तिम स्वर—इन सभी प्रथम अवयवों के अन्तिम स्वरों को विन्यास कहेंगे। आजकल, जैसा कि प्रथम भाग में बतलाया जा चुका है इन अपन्यास तथा संन्यास के स्वरों का महत्त्व नहीं रहा है। न्यास के ही केवल कुछ स्वर प्रत्येक राग के लिये चुन लिये गए हैं जिन पर विस्तार करते समय बीच बीच में रुका जाता है।

अल्पत्व-बहुत्व :—रागालाप में अल्पत्व और बहुत्व का भी महत्त्व रहता था। आज भी रागों में हम किसी-किसी स्वर को गौण और किसी को महत्वपूर्ण बनाकर राग-विस्तार करते हैं। अल्पत्व का अर्थ है "किसी स्वर का राग में कम महत्त्व दिखाना"। यह दो प्रकार से दिया जाता है, (१) एक लंघन और (२) दूसरा अनन्यास से। लंघन द्वारा अल्पत्व दिखाने समय आरोह या

अवरोह में कोई स्वर छोड़ दिया जाता है जैसे शुद्ध कल्याण में निषाद का अल्पत्व है क्योंकि आरोह में उसे लंघ जाते हैं अर्थात् नहीं लगाते। आसावरी में भी इन दृष्टि से कोमल निषाद का अल्पत्व कहा जायगा क्योंकि आरोह में उसे छोड़ देते हैं। किंतु यदि आरोह में लंघन होते हुए भी अवरोह में वही स्वर अधिक महत्व रखेगा, तो उस राग में उसका अल्पत्व नहीं माना जायगा। उस दशा में उसका अल्पत्व केवल आरोह का कहा जायगा। जो स्वर राग में त्रिलकुल वर्जित है, उनका अल्पत्व मानना ठीक नहीं क्योंकि उनका तो अस्तित्व ही उस राग में नहीं है, फिर 'कम महत्त्व' का क्या अर्थ ! अनभ्यास द्वारा अल्पत्व तन होता है जब कि किसी स्वर का प्रयोग तो हो पर कम हो और उसपर बार-बार अभ्यास न किया जाय अर्थात् उसपर न तो अधिक बार जाया जाता है और न अधिक देर तक उसपर रुका जाता है जैसे हमीर में शुद्ध नी का अल्पत्व है क्योंकि उसपर अधिक देर तक नहीं रुक सकते और न बार-बार उसे लगाया ही जाता है। इसी प्रकार भोमगलासी में धैवत और ऋषभ का अनभ्यासमूलक अल्पत्व है। विद्यादी स्वर का प्रयोग भी अनभ्यास-के अल्पत्व का उदाहरण है।

बहुत्व का अर्थ है "किसी स्वर का राग में अधिक महत्व दिखाना"। बहुत्व भी दो प्रकार से दिखाया जाता है—(१) एक तो अलंघन से और (२) दूसरे अभ्यास से। अलंघन द्वारा बहुत्व तब माना जाता है जब राग के किसी स्वर को हम आरोह अथवा अवरोह में कभी-कभी छोड़ न सकें अर्थात् उसका कभी लंघन न हो, चाहे उसपर रुका न जाय। जैसे कालिंगड़े में मध्यम पर अभ्यास नहीं होता परन्तु उसे आते जाते लगाना अवश्य पड़ता है; छोड़ने से राग भ्रष्ट होकर विभास राग को भूलक आ जाती है।

यमन में तीन मध्यम का भी इस दृष्टि से बहुत्व होता है । अभ्यास का तात्पर्य है “किसी स्वर को बार-बार और देर तक लगाना”, जैसे हमारे में ध्रुव का अभ्यासमूलक बहुत्व है । इसी प्रकार प्रत्येक राग में बादी स्वर पर अभ्यास का बहुत्व दिखाया ही जाता है, किन्तु कभी-कभी बादी के अतिरिक्त अन्य स्वरों पर भी अभ्यास द्वारा बहुत्व दिखाया जाता है । जैसे परज में बादी सत्रादी प—स है किन्तु निषाद पर अभ्यास मूलक बहुत्व अनर्थक दिखाया जाता है ।

रागालाप में जिस प्रकार दस राग-लक्षण दिखाया जाते हैं उसी प्रकार प्राचीन काल में जो जाति-गायन प्रचलित था उसमें भी दस लक्षण माने जाने थे जो रागों के ही दस लक्षणों के सदृश थे । कहा जाना है कि राग गायन के ही स्थान पर पहले जाति गायन प्रचलित था अर्थात् यह राग का ही पर्यायी था । माम से मूर्च्छनाएँ और मूर्च्छनाओं से जातियाँ बनी थीं । कुछ विद्वान जातियों को नियन्दगान के अन्तर्गत मानते हैं अर्थात् उनके मत में जातियों में वह अश न्यास अपन्यास अल्पत्व, बहुत्व आदि के साथ ताल-यद्धता भी रहती थी । शारङ्गदेव के समय में कुछ पूर्ण ही जाति गायन बन्द हो गया था और उसके स्थान पर राग गायन चल पड़ा था । भरत के समय में सात जातियाँ थीं ऐसा पता चलता है किन्तु इन जातियों के स्वरूप का स्पष्टीकरण नहीं हो पा रहा है । भरत ने जाति के दस लक्षण और शारङ्गदेव ने तेरह लक्षण लिखे हैं । शारङ्गदेव ने राग के दस लक्षणों के अतिरिक्त तीन अन्य लक्षण सन्यास, विन्यास और अतरमार्ग लिखे हैं ।

माम—यहाँ पर सन्तुष में ‘माम’ और “मूर्च्छना” शब्दों को समझा देना अन्धा होगा । नियोजित श्रुति-अतरो के सातों स्वरों

मुख्य समूह को ग्राम कहते हैं। “चतुश्चतुश्चतुश्चैव” के नियम अनुसार ४, ७, ६, १३, १७, २० और २२—इन श्रुतियों पर नि पूर्वक सा, रे, ग, म, प, ध और नी स्वरों को स्थापित करके तो ग्राम बनता है उसे पड़ज ग्राम कहते हैं। इस श्रुत्यन्तर योजना तनिक भी अन्तर होने से पड़ज ग्राम नहीं रह सकता। यदि चम को एक श्रुति नीचे करके १७वाँ श्रुति के बजाय १६वाँ पर ले आया जाय तो मध्यम ग्राम बन जाता है। इसका नाम मध्यम ग्राम इसीलिये पड़ा, क्योंकि यह मध्यम से आरम्भ होता है। प्राचीन पड़ज ग्राम में ४, ३, २, ४, ४, ३, २ इस प्रकार के श्रुत्यन्तर हैं अर्थात् सा ४ श्रुति नी से ऊपर है रे ३ श्रुति सा से ऊपर ग २ श्रुति रे से ऊँचा इत्यादि अर्थात् रे—ग और ध नी का स्वर अन्तर थोड़ा है—अतः यह पड़ज ग्राम हमारे आधुनिक नकी थाट के सदृश लगता है क्योंकि ग रे के पास और नी ध के पास है। मध्यम ग्राम में सा से आरंभ करने पर ता श्रुत्यन्तर १, ३, २, ४, ३, ४, २ होंगे क्योंकि प, ३ श्रुति म से ऊँचा है और ४ श्रुति प से ऊँचा है किन्तु मध्यम को सा मानने से श्रुत्यन्तर जायेंगे ४, ३, ४, २, ४, ३, २ अर्थात् सा, ४ श्रुति नी से ऊँचा, ३ श्रुति सा से ऊँचा, ग ४ श्रुति रे से ऊँचा (यहाँ पर ग और रे दूर हो गये, अतः यह ग आधिनक शुद्ध ग के सदृश होगा), १, २ श्रुति ग से ऊँचा इत्यादि। इसमें नी, २ ही श्रुति ध से ऊँचा है। अतः ग शुद्ध और नी कोमल होने से यह प्राचीन मध्यम ग्राम हमारे आधुनिक खमाज थाट के सदृश हुआ। प्राचीन काल में कुल तीन ग्राम माने जाते थे—पड़ज ग्राम, मध्यम ग्राम, और गान्धार ग्राम। गान्धार ग्राम का लोप प्राचीन काल में ही हो गया ग, अतः शास्त्रों में उसका स्पष्ट स्वरूप नहीं मिलता। वह वास्तव में निपाद-ग्राम था जो निपाद स्वर से आरम्भ होता था परन्तु

उमका प्रयोग गंधर्व द्वारा ही होने में उमें गंधर्व-ग्राम कहा लगा था । यही गंधर्व-ग्राम त्रिगड़ पर आगे चलकर गांधार कहा जाने लगा । मध्यकाल में आकार मध्यमग्राम भी प्रचार में उठ गया और तब से अब तक केवल पड़ज ग्राम माना जा रहा है । मध्यम ग्राम का केवल इतना भाव अवश्य बच गया है कि कुछ रागों में हम मध्यम स्वर को पड़ज मान कर गते हैं जैसे पील, पहाड़ी आदि ।

मूर्छना—ग्रामों से ही मूर्छनायें बनाई गई थीं । प्राचीन काल में ग्राम के प्रत्येक स्वर को चारी चारी पड़ज मान कर सातों स्वरों का क्रमिक आरोहावरोह करने से जो विविध श्रुत्यंतरों के सप्तस्वर-समूह बनते थे, उन्हें मूर्छना कहते थे । उदाहरणार्थ पहली मूर्छना तो पड़ज ग्राम के पड़ज से आरम्भ होने से पड़ज ग्राम के ही मुख्य स्वरों की हुई सा ४, रे ३, ग २, म ४, प ४, ध ३, नी २ (यह आधुनिक काफी थाट के सदृश है) । दूसरी मूर्छना मन्द्र निपाद से आरम्भ होती थी—निपाद को पड़ज मानकर वह मूर्छना इस प्रकार होगी—सा २, रे ४, ग ३, म २, प ४, ध ४, नी ३ जो आधुनिक यिलावल थाट के सदृश होगी । तीसरी मूर्छना में धैवत को पड़ज मानेंगे—सा ३, रे २, ग ४, म ३, प २, ध ४, नी ४ यह आधुनिक सा रे ग म प ध नी सां स्वरों के सदृश होगी । ४थी मूर्छना पंचम से आरम्भ होगी—सा ४, रे ३, ग २, म ४, प ३, ध २, नी ४ जो आधुनिक आसावरी के सदृश होगी । इस प्रकार पड़ज ग्राम की कुल सात मूर्छनायें थीं । मध्यम ग्राम की भी सात मूर्छनायें थीं और गांधार ग्राम को भी सात मूर्छनायें मिलाकर कुल २१ मूर्छनायें शास्त्रों में कही गई हैं ।

मध्यकाल में मूर्छना का अर्थ बदल गया । मध्यकाल में किसी राग के स्वर विस्तार की प्रारम्भिक तान जिसमें किसी मह स्वर से

करके वर्ज्य स्वरों को छोड़कर आरोह अउरोह किया जाता था, उसे ही मूर्छना कहने लगे। उदाहरणार्थ यदि दुर्गा राग का प्रह स्वर थोड़ी देर के लिए धैर्य मान लें तो उस राग की मूर्छना होगी ध सा रे म प ध ध प म रे सा ध सा, इत्यादि। इस प्रारम्भिक तान को उद्ग्रहकारक तान भी कहते थे।

आधुनिक काल में प्रह का स्वर सभी रागों में पड़ज वन जाने के कारण मूर्छना आरोह-अउरोह से अभिन्न हो गई है। इसलिये, आधुनिक कर्नाटक संगीत में मूर्छना आरोह अउरोह को कहने लगे हैं। उत्तर हिन्दुस्तानी संगीत में तो 'मूर्छना' शब्द का व्यवहार ही बन्द हो गया है। कुछ लोग कंपन के अर्थ में मूर्छना को लेते हैं। वास्तव में प्राचीन मूर्छना मेल अथवा थाट के समान थी और मध्य कालीन मूर्छना एक निश्चित प्रह स्वर में आरम्भ किया हुआ राग का आरोहावरोह थी और आधुनिक मूर्छना केवल आरोहावरोह का दूसरा नाम है जिसमें मध्यकाल की भाँति वर्ज्यावर्ज्य स्वरों का ध्यान रखा जाता है किन्तु प्रह अथवा उसका प्रारम्भिक स्वर सदा पडज ही रहता है।

रागालाप के बाद रूपकालाप होता था जिसमें किसी ताल-वद्ध प्रपद्य, यस्तु अथवा आधुनिक ध्रुपद आदि गीतों के स्थायी, अंतरा आदि की भाँति चार अथवा पाँच अवयव होते थे। संपूर्ण आलाप इन अवयवों में गूँट कर एक 'चीज' के सदृश गाया जाता था यद्यपि वह ताल-वद्ध और शब्द-वद्ध नहीं होता था। रागालाप के आगे की सीढ़ी आलसिगान, बतलाया जा चुका है। आलसिगान में रागालाप के १० राग-लक्षण तो दिखलाये ही जाते थे, साथ ही उसमें राग का तिरोभाव और फिर आविर्भाव भी दिखाया जाता था।

आविर्भाव तिरोभाव :—किसी राग को थोड़ी देर के लिये

कुशलता से छिपाने को 'तिरोभाव' कहते हैं। तिरोभाव दो प्रकार से हो सकता है। (१) एक तो अन्य राग की छाया लाकर जैसे वसंत गाते समय, यदि निशाद पर न्याम करा जाय, तो परज की छाया आयेगी और इस तरह से वसंत का तिरोभाव हो जायगा। फिर वसंत की गम्भीरतायुक्त मुख्य पकड़ लगाकर उसका आविर्भाव किया जायगा। तिरोभाव-आविर्भाव क्रियाते समय पहले मुख्य राग का स्वरूप स्थापित कर लेना चाहिये, तब तिरोभाव और अंत में आविर्भाव करना चाहिये :—

वसंत में तिरोभाव :—

- (१) वसंत :—प, मंग म, ग, मंघ रे, सां
- (२) परज की छाया द्वारा तिरोभाव :—रे सां, नीध नी, ध प
- (३) आविर्भाव :—मंघ सां, नीध, प, मंग मं ग, मंग रे सां

भैरवी में तिरोभाव :—

- (१) भैरवी :—सा प, ध प, म, ग म पध पम ग म, रे सा, ध नी
- (२) मालकंश की छाया लाकर तिरोभाव :—
गग नीध, नी सां, म नीध सां, नी गं सां
- (३) आविर्भाव :—नी रे, सां नीध, प, ग म ग, सारे सा

मारवा में तिरोभाव :—

- (१) मारवा :—नी रे, ग मं घ,
- (२) सोहनी द्वारा तिरोभाव :—मंघ नी सां, रे सां, नीध
- (३) आविर्भाव :—नी रे, नी ध, मंग रे

किन्तु तिरोभाव बड़ी कुशलता से करनी चाहिये । जबरदस्ती अन्य समप्रकृति रागों को छाया लाना ठीक नहीं होता । ठीक अवसर पर और उचित प्रमाण में और अत्यन्त अल्प समय के लिए ही तिरोभाव होना चाहिये और इस प्रकार होना चाहिये कि जिससे वह अत्यन्त स्वाभाविक लगे । तिरोभाव के बाद आविर्भाव करने में भी कुशलता होना चाहिये ।

(२) कभी-कभी किसी अन्य राग की छाया न लाकर भी तिरोभाव होता है, जिसमें कुछ विशिष्ट स्वर समूह ऐसे लगा दिये जाते हैं, जिनके लगने से राग छिप जाता है, जैसे काफी राग में धीच में मध्यम बढ़ाकर तिरोभाव हो सकता है :—

(१) ऋषी :—रे ग म प, ध नी ध प, म प ग रे,

(२) तिरोभाव :—रे ग म, प ध सां नी ध प म, रे ग सारे म

(३) आविर्भाव :—प, ध ना सां, नी ध प म ग, रे, रे ग म प म प ।

तिरोभाव गायन के अंतिम अंश में ही करना उचित है, जबकि राग का स्वरूप और उसका वातावरण भलीभांति प्रतिष्ठित हो जाय ।

स्वस्थान नियम :—प्राचीन काल में अनियतमान का एक प्रकार स्वस्थान नियम का आलाप भी था जिसमें राग के लक्षण सभी दिखाये जाते थे, किन्तु उसमें आलाप का क्रम एक विशेष ढंग का होता था । मुख्य चार स्वस्थान थे जिनमें एक के बाद दूसरे में क्रमानुसार आलाप चला जाता था । ये चार स्वस्थान इस प्रकार थे :—(१) प्रथम स्वस्थान में द्वयर्थ स्वर के नीचे के स्वरों में आलाप होना था, (स्थायी अथवा राग के जीव या धादी स्वर से चोथा स्वर द्वयर्थ स्वर कहलाता था) । (२) द्वितीय स्वस्थान में द्वयर्थ स्वर तक

आलाप किया जाता था (३) तृतीय स्वस्थान में अर्धस्थित स्वरों आलाप किया जाता था (द्वयर्ध और स्थायी से आठवें स्वर द्विगुण के बीच के स्वरों को अर्धस्थित स्वर कहते थे) । (४) चतुर्थ स्वस्थान में द्विगुण स्वर का भी प्रयोग हो जाता था और उसके ऊपर के स्वरों का भी प्रयोग करते हुए फिर अत में स्थायी स्वर पर न्यास कर दिया जाता था, इस प्रकार आलाप का क्रमिक विस्तार चारों स्वस्थानों में होता था । आजकल स्वस्थान नियमों का ध्यान नहीं रक्खा जाता, केवल एक-एक दो-दो नये स्वर जोड़ते हुए आलाप आगे बढ़ाया जाता है ।

आधुनिक निबद्ध-अनिबद्ध गान

आलाप गायन :—आधुनिक संगीत में अनिवद्धगान का केवल एक प्रकार है, 'आलाप', जो नोम्तोम् में भी दिया जाता है और कभी-कभी आकार में भी । नोम्तोम् का आलाप अधिक सुंदर और प्रभावशाली होता है । उसमें नोम्, तोम्, री, द, न, ता, रे, ने, आदि अक्षरों की सहायता से राग-विस्तार किया जाता है और विभिन्न आलापों की समाप्ति पर आलाप की सम दिखाई जाती है यज सग रागोच्च स्वरसमुदाय में 'ने ता नोम्' अधना 'री दे रे नोम्' आदि जोड़कर दिखलाई जाती है । आकार के आलाप में यह सम दिखलाने की सुविधा नहीं रहती और साथ ही साथ स्वर विन्यास की सुन्दरता भी आकार में अधिक नहीं दिखलाई जा सकती । ख्यालों के प्रारम्भ में आकार का संक्षिप्त आलाप उस राग को केवल सूचना मात्र देने के लिये लिया जाता है परन्तु ध्रुपद और धमार गायन के प्रारम्भ में नोम् तोम् का निश्चित आलाप देर तक किया जाता है । इस आलाप की पूर्ण विधि का संक्षिप्त परिचय नीचे दिया जाता है :—

नोम् तोम् का आलाप :—कुछ विद्वानों का मत है कि कुछ पूर्व रागों का आलाप करते समय ईश्वर के कुछ नामों का प्रयोग करके स्वर-विस्तार किया जाता था जैसे 'ओम् अनन्त नारायण हरि' अथवा 'तू ही अनन्त हरि' आदि। बाद में केवल परराग वैचित्र्य का ही ध्यान रह गया, शब्दों का ध्यान कम हो गया और इस प्रकार आलाप में नोम् तोम्, ए री, ना, ता आदि अक्षर प्रयुक्त होने लगे। आज भी बड़ौदे के उस्ताद श्री ग्याचखाँ साहब नोम् तोम् के आलाप में कभी-कभी 'नारायण अनन्त हरि' शब्दों का गायन धीच-धीच में करते हैं।

नोम् तोम् के आलाप में अनेक स्वर-वैचित्र्य उत्पन्न करने की सरलता होती है और उसका प्रभाव भी सुन्दर पड़ता है। केवल आकार के आलाप में श्रोताओं का मन ऊब भी सकता है। फिर, नोम् तोम् में द्रुत लय का आलाप भी किया जा सकता है जो अत्यन्त सुन्दर और रोचक होता है।

अतुथा, गायक पूरे आलाप को चार भागों में बाँट देते हैं :—
 स्थायी, अंतरा, संचारी और आभोग। आकार के आलाप में इतने विस्तार की आवश्यकता नहीं होती है इसलिए ये चार भाग वास्तव में नोम् तोम् के आलाप में किये जाते हैं। आकार के आलाप में मुख्यतया स्थायी और अंतरा, दो ही भाग दिखाने होते हैं। जिससे पूर्वांग और उत्तरांग में राग का स्वरूप स्पष्ट किया जा सके। कभी-कभी गमक युक्त संचारी भाग दिखा दिया जाता है। साधारणतया आलाप के चार भागों को ध्रुपद आदि के चार भागों के सदृश माना जाता है, अर्थात् स्थायी में पहले पड़ज लगाकर वादी स्वर का महत्व दिखाने हुए पूर्वांग में आलाप किया जाता है। प्रारम्भ में कुछ मुख्य स्वर-समुदायों अथवा पकड़ का प्रयोग किया जाता है

जिससे राग स्पष्ट हो जाय। स्थायी भाग में अधिकतर मंद्र और मध्य सप्तकों में आलाप होता है और निषाद तक बढ़त करते हुये जाते हैं। कभी-कभी तार पड़ज पर स्थायी भाग समाप्त कर दिया जाता है। यदि राग उत्तरांग प्रधान होता है, तो उसके मंदादी-स्वर का महत्व दिखाते हुए रागोचित पूर्वांग की मुख्य स्वर-संगति भी दिखाई जाती है। जो राग अत्यधिक उत्तरांग के हैं जैसे परज, सोहनी आदि, उनका आलाप उत्तरांग में ही प्रारम्भ किया जाता है अर्थात् मध्य पड़ज लगाने के बाद रागोचित आरोह करते हुए उत्तरांग में जाते हैं और बादी तथा अन्य न्याम के स्वरों को बढ़ाते हुए फिर नीचे लौट आते हैं। दूसरा भाग अंतरा, अधिकतर गांधार मध्यम अथवा पंचम से प्रारम्भ होता है और तार पड़ज पर अनेक ढंग से विभ्रंति करते हैं। तार के गांधार, मध्यम और कभी कभी पंचम स्वर एक आलाप करके फिर मध्य पड़ज तक लौट आते हैं। तीसरे भाग संचारी में अधिकतर मंद्र और मध्य सप्तकों में ही आलाप होता है, तार में नहीं और इसमें गमक का प्रयोग विशेष होता है, यह मा, म या प से प्रारम्भ होता है। वास्तव में यह स्थायी भाग की एक मंशोधित पुनरावृत्ति है। चौथे भाग, आभोग को अंतरा की पुनरावृत्ति कह सकते हैं। इसमें तीनों सप्तकों का प्रयोग हो सकता है और तार सप्तक में जितने ऊँचे जाना चाहें जा सकते हैं।

ऊपर ध्रुपद आदि शैली के चार भागों समान आलाप के भी चार भागों का संक्षिप्त विवरण दिया गया है। किन्तु वास्तव में जब हम नोम तोम का आलाप करते हैं तब इन चार भागों में कुछ अन्य विशेषतायें भी आ जाती हैं। नोमतोम के आलाप की मुख्य विशेषताये ये हैं :—

(१) आलाप का स्थायी भाग :—इसमें चिक्कविच लय में मीड

विशेष प्रयोग के साथ आलाप होता है। क्यों का भी प्रयोग होता है किंतु विलंबित भाव की रक्षा के लिए इस भाग में अधिक सटके सुरियाँ अथवा टानों का प्रयोग ठीक नहीं होता। पड़ज की सुन्दर विधि से लगाया जाता है। पूर्वार्ग में राग को स्पष्ट करने के बाद एक-एक स्वर को बढ़ाया जाता है यह बढ़त धागी संवादी और अन्य न्यास के स्वरों की होती है। इन स्वरों पर नीचे और ऊपर के स्वरों से अनेक प्रकार की गहर-रचना करते हुए न्यास किया जाता है और बीच-बीच में राग के मुख्य स्वर-समुदाय अथवा पकड़ और अन्य विशेष स्वरसंभितियों का प्रयोग करते रहते हैं जिसमें राग के स्वरूप की हानि न होने पाये। इस प्रकार अनेक आलाप लेकर पड़ज पर आते हैं और प्रत्येक आलाप के अंत में आलाप की सम दिसलाई जाती है जिसमें 'ने ता ऽ नोम्' अथवा 'त ना ऽ तोम्' आदि अक्षर प्रयुक्त होते हैं, इस सम से श्रोताओं पर सुन्दर प्रभाव पड़ता है और वे समझ लेते हैं कि एक आलाप समाप्त हुआ। 'ने ता ऽ नोम्' में 'नो' पर जोर दिया जाता है और वही पर तबले वाला भी किसी बोल की सहायता से दाहिने अथवा बायें पर सम दिसला देता है। स्थायी भाग में एक-एक स्वर को इस प्रकार बढ़लाते हुए बढ़त की जाती है और अधिपतर निपाद तक जाकर अथवा कभी-कभी तार सा का स्पर्श करके मध्य सा पर लौट आते हैं।

(२) आलाप का अंतरा भाग :—इस भाग को ग, म या प से आरंभ करके तार पड़ज पर जाते हैं किन्तु कुशल गायक राग के अनुकूल कभी-कभी अन्य सुन्दर ढंग से तार सां पर पहुँचते हैं। इस भाग में लय कुछ बढ़ा दी जाती है। अनेक ढंग से तार सां और फिर अन्य न्यास के स्वरों पर न्यास किया जाता है। बहुधा अंतरे भाग में भी प्रत्येक आलाप के अंत में मध्य पड़ज पर लौट

पर आलाप की सम दिखलाई जाती है और फिर उत्तरांग में बढ़ा जाता है। इस प्रकार उत्तरांग में राग विस्तार करके मध्य पङ्क्ति पर अंतरा भाग समाप्त किया जाता है।

(३) आलाप का संचारी भाग—इस तीसरे भाग में लय और भी बढ़ जाती है। इसमें मध्य लय से आरम्भ करके धीरे-धीरे लय बढ़ाते जाते हैं और दोनों, कणों तथा गमकों का प्रयोग विशेष किया जाता है। इसमें तोम् न न न न, तोम् न न न न, री द न न, री द न न न, रे ने रे ने रे ने नोम् नोम्, न न त न न न आदि अक्षरों का लय में उच्चारण किया जाता है। संचारी भाग में भी उत्तरांग में जाते हैं और वह भी रे ने रे ने रे ने नोम् आदि कहते हुए। तार सां पर भी इस प्रकार की लयकारी दिखलाई जाती है और गमक का विशेष चमत्कार दिखलाया जाता है। अन्त में मध्य पङ्क्ति पर समाप्त करते हैं। संचारी भाग के प्रत्येक आलाप के अंत में सम दिखलाई जाती है परन्तु तेज लय में—ने ताऽ नोम्।

(४) आलाप का आभोग भाग :—इस चौथे भाग में लय पूर्ण दृढ़ कर दी जाती है और लय वैचित्र्य दिखलाया जाता है। तीनों सप्तकों में फिरत करते हुए राग विस्तार होता है। इसका गायन अत्यन्त कठिन है और उसके लिये गले की बहुत तैयारी चाहिये। इस भाग में भी बीच-बीच में गमक ली जाती है।

इस प्रकार नोम तोम का पूरा आलाप किया जाता है। किन्तु इसकी विधि कोई निश्चित नहीं कही जा सकती। सभी गायक अपनी-अपनी रुचि के अनुसार उपरोक्त चार विभागों में परिवर्तन कर लेते हैं। उदाहरणार्थ कुछ गायक स्थायी, अंतरा, संचारी और आभोग, चारों भागों में मंद मध्य और तार सप्तकों का विस्तार करते हैं। केवल लय बढ़ाते जाते हैं जैसे वे (१) स्थायी में त्रिलंबित

लय में मीड युक्त और कण युक्त आलाप तीनों सप्तकों में करते हैं। अर्थात् इस आलाप की रथायी के भीतर ही एक प्रकार से स्थायी और अंतरा (ध्रुपद आदि के रथायी वा अंतरा के अर्थ में) दिखा दिया जाता है। (२) फिर आलाप के अंतरे में मध्य लय कर दी जाती है और तानों का प्रयोग आरम्भ कर देते हैं। बीच-बीच में ३-४ स्वरों की तानों की सहायता से आलाप की रचना करते हैं और इस प्रकार तीनों सप्तक में फिर से आलाप होता है; अर्थात् आलाप के अन्तरा के भीतर भी साधारण अर्थ में स्थायी वा अंतरा दोनों आ जाते हैं। (३) आलाप के संचारी में भी पूरा तानो सप्तकों का आलाप होता है किन्तु इसकी लय द्रुत हो जाती है तथा गमक का विशेष प्रयोग और लयकारी का भी चमत्कार दिखलाया जाता है। (४) आलाप के आभोग में लय को और भी बढ़ा देते हैं। इसमें गायक जितनी तेजी में गाया जा सकता है गाता है और तीनों सप्तकों का प्रयोग करता है। गमक का भी प्रयोग जारी रहता है। इस भाग में तराने की छटा सी मिलती है।

आधुनिक निबद्ध गान

आधुनिक निबद्ध गान के अंतर्गत जो ध्रुपद, धमार ब्याल (बड़े और छोटे), टप्पा, ठुमरी, चतुरंग, तराना, लक्ष्मगीत, स्वरमालिका गजल, भजन आदि गीतों के प्रकार होते हैं उन सब का विस्तृत विवरण इस पुस्तक के प्रथम भाग में दिया जा चुका है, अतः उसे दोहराने की आवश्यकता नहीं। यहाँ केवल कुछ मुख्य गीतों की, कुछ मुख्य विशेषताओं का परिचय दिया जाता है :—

ध्रुपद-धमार :—इन गीतों में खटके, मुक्कियाँ नहीं प्रयुक्त होती हैं, केवल मीड, गमक और कणों का प्रयोग होता है। कण-प्रयोग में भी प्रायः मटका नहीं दिया जाता। धमार को अनेक ध्रुपद में

गोभीरता का ध्यान अधिक रखना जाता है। यदि पंचम स्वर पर कुछ देर रुक कर फिर पंचम का उच्चारण तीव्र मध्यम का कण्ट देकर परना हो, तो ध्रुपद में यह कण्ट भी मीढ़ का भाव लिए रहेगा,

अथपि यह मीढ़ अत्यन्त सक्षिप्त होगी :—म, ^१प, ख्याल गायन में दूसरे पंचम पर भटके के साथ भी तीव्र मध्यम का कण्ट दिया

जा सकता है प, ^१प। ध्रुपद धमार में शब्दों के भागों का ध्यान रख कर गाना चाहिये। थाजरल रामपुर धराने के एक दो ध्रुपद दिये हैं और बंगाल में भी कभी-कभी अष्टध्रुपद सुनने को मिलते हैं। ध्रुपद गायन में बहुत धम और फसी आवाज की आवश्यकता होती है। ध्रुपद गायन का प्रचार कम हो जाने के मुख्य कारण कारण हैं :—(१) एक तो जिज्ञासी स्वतन्त्रता आलाप तानों की ख्याल गायन में मिलने लगी है, उतनी ही ध्रुपद में नहीं। गायक और श्रोता दोनों ही विभिन्न प्रकार की तानें बोलतानें और द्रुत लय की रागम तानें आदि सुनकर चमत्कृत हो जाते हैं। राग-विस्तार में रागों की पवित्रता का भी ख्याल गायन में उतना ध्यान नहीं रखना पड़ता क्योंकि तानों में स्वभावतः राग हानि कुछ न कुछ हो ही जाती है इस राग हानि से वे गायन बज पाते हैं जो एक तो अत्यन्त दुर्लभ है और दूसरे मर्यादित तानें लेते हैं। ध्रुपद गायन में मन-माने विस्तार की कोई गुजाइश नहीं। (२) दूसरा कारण है तमला चमले पर ख्याल गायन की सगत का एक निश्चित आकर्षक प्रभाव पड़ता है, विशेषकर द्रुत लय के ख्यालों में। लयगारी का वैचित्र्य श्रोताओं को मुग्ध कर देता है। (३) परिस्थितियों के बदलने में समाज में शृङ्गार की भावना अधिक आ गई है और विशेषकर दरबारों में गायकों को राजाओं को प्रसन्न करने के लिये शृङ्गार सबंधी पदों को गाना पड़ता था। अतः ध्रुपद के ईश्वर भक्ति अथवा

ईश्वर स्तुति सम्बन्धी पदों का महात्म्य कम हो गया और धीरे-धीरे ठुमरी, ख्याल आदि गृंगार रस सम्बन्धी गीतों का प्रचार बढ़ गया मानसिक चपलता ही ख्यालों की चपलता में प्रतिबिम्बित होती है। भुपद गायन की स्थिरता और गंभीरता कुछ-कुछ बड़े ख्यालों में अवशिष्ट है। (४) भुपद गायन में बहुत बेसरत की आवश्यकता पड़ती है। साधारण ख्याल गायन में थोड़ी मेहनत से भी काम चल जाता है क्योंकि ख्याल गायन में वैचित्र्य की थोर ध्यान अधिक रहता है, आवाज के लगाव या कसाव पर उतना नहीं।

प्राचीन काल में ध्रुव-गायक कलावंत कहलाते थे और उनकी विभिन्न गायन शैलियाँ होती थीं जिन्हें 'बानी' कहते थे, ये बानी चार थीं :—खंडार, नोदर, डागुर और गोवरहार। कहते हैं कि प्राचीन काल की गायन-रीतियों से ही ये बानियाँ उत्पन्न हुईं। उन गायन रीतियों को 'गति' कहते थे जो पाँच माने जाती थीं :—(१) शुद्ध (जिसमें चक्र और मधुर स्वर अधिक होते थे)। (२) भिन्ना (जिसमें सूक्ष्म रूप से स्वरों का चक्रत्व और मधुरता तथा गमक का प्रयोग होता था) (३) गौड़ी (जिसमें तीनों सप्तकों में गंभीरता पूर्वक उछाटी नामक गमक और ललित स्वर-प्रयोग होता था) (४) बेसरत (जिसमें ठोड़ी को छाती पर लाकर हफार या उफार के योग से बेग गति से चतुर्वर्ण युक्त स्वर रचना होती थी) (५) साधारणी।

ख्याल :—ख्यालों में जो विविध प्रकार की तानों का प्रयोग होता है उनका वर्णन पिछले भाग में हो चुका है। यहाँ कुछ तानों के उदाहरण दिये जाते हैं और ख्याल गायकी में प्रयुक्त खदकों, सुरक्षियों और दानों के भी उदाहरण दिये जाते हैं, जिनके प्रयोग से सौंदर्य और वैचित्र्य की वृद्धि होती है :—

(१) शुद्ध तान :—नी रे गं म प ध नी सां नीध प मं ग रे मा ।

(२) पृष्ठ तान :—नी रे गं म प मं धप मं ग रे ग मं ध नी म
नी ध प मं ग म प मं रे ग प रे ग रे सा ।

(३) मिश्रतान :—नी रे ग मं प ध पमं पमं ग पे मं ध नी सां
रे गं रे सा नीध पमं ग रे नी ध मं ध पमं ग रे सा

(४) सपाट या ढाल-तान :—नी रे ग म ध नी सारें मं मं पं मं
गं रें सां नी ध प म ग ये सा । (यक्रागों में शुद्ध तान यत्रत्य लिए
होगी किन्तु उसमें सपाट तान न हो सरेगी । यक्र रागों के अवरोह
में सपाट तानें बन सकती हैं ।)

(५) छूट की तान :—ग—गंरेंसांनीधपमं ग रेस — — (अर्थात्
ऊपर के किसी स्वर से शीघ्रता के साथ लौट आना ।)

(६) अलंकारिक तान :—नीरेग रेगमंमं गमपं प मपधं प
नीनी धनीसासा नीसां रें रें सांरेंगंरेंसां नीसां मं धनीनी धं प म नी रे
गगध ।

रेसनीसा अथवा :—साग रेम गप मं ध पनी धं सा नीरें संग रेंगं
सांरें नीसां धनी पध मप गम रेग सारे नीसा ।

(७) दानेदार तान :—दानेदार ताने वे होती हैं जिनमें कणों
का प्रयोग बहुत होता है । ये अनेक प्रकार की होती हैं । इनके
सरल प्रकारों को कणयुक्त तानें भी कह सकते हैं ।

यहाँ कुछ मुख्य दानेदार तानों के टुकड़े लिखे जाते हैं:—सभी
टुकड़े तंत्र लय में गाये जायेंगे)

- (i) एक दाना सारेम ^{म रे}, नीसारे ^{रेसा}, प नी प ^{रेसा},
 (ii) दो दाने सारेम ^{रेम म रे}, नीसारे ^{सारे} ^{रेसा}, या मरे
 सारेसा ^{सा}नी।
 (iii) तीन दाने—सारेम ^{रेम रेम म रे}, निसारे ^{सारे} ^{सारे} ^{रेसा},
 या म ^{मरे} ^{रेसा}नी।
 (iv) एक दाने का पंचवार इकहरा डुकड़ा—नीसारेमरे सारे
 (v) एक दाने का पंचवार दुहरा डुकड़ा—नीसारेमरे सारेमरे सारे

इन्ही दानेदार डुकड़ों का विविध विस्तार करके अन्य अनेक सुन्दर अलंकृत डुकड़े निर्मित किये जा सकते हैं।

उदाहरणार्थ :—

- (vi) नीस रेम ^{मरे} ^{रेसा}, ^{रेसा} ^{सा}नी, सारे प ^प म ^{मरे} ^{सा}
^{रेम} ^{रे} ^{रेसा}, रेम सारेम रेम रे ^{सारे} ^{मरे} ^{सारे} ^{सा}।
 (vii) सारे ^{सारे} ^न ^{रेम} ^{रेम} ^प ^{मप} ^{मप} ^{नी} ^{नी} ^{पप} ^{मरे} ^{सा}
 (viii) सांनी ^{पनीप} ^{मपम} ^{मरे} ^{सारे} ^{सा}।

इन दानों का उच्चारण अधिक भटका न देकर यदि भावयुक्त मीठ की सहायता के किया जाय तो और भी सुन्दर होगा। किन्तु शुरुमुत्प से मुनकरही इन दानेदार तानों का ठीक उच्चारण संभव है।

२ (८) फिरत की कठिन तानें :—सारे मप नी नी पम प नी नी
 मम पप नीनी रेरेरे ममम पप ममम पपप नीनी ममम नीनी मम
 नीनी पम प नी नी मपप मरे मम रेसा रेमपनी मप नी नी सासा-

रेरे सामा सांसां रेंसांसां रेंसांसां पनीनो पम रेसानोता ।

(६) गमक ज्ञान, बराबरी को तानें बेलय की तानें और बोल-तानें किस प्रकार की होती है इसको संकेत प्रथम भाग में किया जा चुका है । कुछ लोग बराबरी की तानें ठाढ़ लय में लेना अधिक अच्छा समझते हैं किन्तु यह तभी हो सकता है जब लय मध्य की हो । अति विलंबित लय में तो दुगुन, चांगुन आदि लयकारी की सभी तानों को, जो ठोक लय में चलें, बराबरी की कह सकते हैं ।

टप्पा और ठुमरी :—टप्पा में भी दानेदार तानें होती हैं, किन्तु वे ख्याल ढंग की नहीं होती । ख्यालों में दानेदार तानों के बीच-बीच में स्वर—टिकाव भरा होता है और जब लम्बी दानेदार तानें ली जाती हैं तो उनमें अधिक पेंच नहीं लगाये जाते । इसके विपरीत टप्पे की दानेदार तानों में एक तो लम्बी-लम्बी तानें होती हैं और दूसरे उनमें अनेक पेंच बीच-बीच में आते हैं । साथ ही साथ टप्पा गायन में स्थिरता है ही नहीं—पहले तो छोटी छंटा तानें थोड़ी थोड़ी देर में ली जाती हैं फिर लम्बी दानेदार तानें भी ली जाती हैं । टप्पे का ताना का एक नमूना नीचे दिया जाता है :—

धनीसां रें सांसां नी ध नी, सांरंगम-^१मंगं रे गं-^२सां, धनीसां रें
सांसां नी सांनी ध नीध ^३धपमनी ^४नीधपम ग रेसानोता ।

ठुमरी में ख्यालों और टप्पा की भाँति दानेदार तानें अथवा लम्बी सीधी तानें आदि नहीं ली जाती । ठुमरी भाव प्रधान गीत है । अतः उसमें शब्दों के भावों को स्पष्ट करने के लिए अनेक ढंग से स्वर-रचना करके उनमें बोल बनाये जाते हैं और बीच बीच में मुर्की, गिटकिड़ी आदि बारीक स्वर प्रयोग बहुत होते हैं । ठुमरी के

इस विशेष स्वर-प्रयोग नीचे दिये जाते :—(इन प्रयोगों को मुला-आवाज के साथ बिना गंभीरता श मूटके के निकालना चाहिये) :—

(१) मीड और कोमल खटका :—सां घ सां नी नीधप गमग,
गम पध नी धनी पध पनी नीधप गमग; पधनी नीधप गमग ।

(२) मुकी और गिटफड़ी :—सांनी (मां) धसांनी नीधप, ग
(म) ग, गम गम सां (मां) नीधप ग पमग; ग (म)(न) गरेसा ।

(३) गमपधपमपधनी ध प; गमपधपमपधधपधनीसां नी सां

(४) नी नी धनीसां नी सांनीधपधप; मांनी धनीधप धनीमांनीसा ।

ठुमरी के इन खटका, मुकियों और तानों का ठीक अभ्यास भी शुरुमुख से सुनकर ही सम्भव है ।

खयाल-गायन में निपुण होने के लिये ध्रुपद, दप्पा और ठुमरी गीतों का आवश्यक अभ्यास करना चाहिये जिसमें उसमें ध्रुपदगत स्थिरता और सुर-लगाव, ठुमरीगत भाव और साधुये तथा दप्पागत दानों और तान—वैचित्र्य का सुन्दर समन्वय हो सके ।

पंडित, वाग्गेयकार, नायकी, गायकी

पंडित :—प्राचीनकाल में पंडित उस विद्वान् को कहते थे जिसे गायन कला का तो साधारण ज्ञान हो किंतु गायन-शास्त्र का पूरा ज्ञान न हो ।

वाग्गेयकार :—वाग्गेयकार उस विद्वान् को कहते थे जो स्वर-

रचना तथा शब्द-रचना दोनों में पटु हो अर्थात् वह कवि और संगीतज्ञ दोनों हो। 'वाग्गेयकार' शब्द में वाक् का अर्थ है पद्य-रचना (अथवा मातृ) और गेय का भाव है स्वर रचना (अथवा धातु) संगीत रत्नाकर में, वाग्गेयकर में अनेक गुणों का वर्णन किया है जिसमें से कुछ मुख्य गुण नीचे लिखे जाते हैं :—

(१) साहित्य शास्त्र का ज्ञान (इसके अंतर्गत व्याकरण छंद, रस और अलंकार आदि सभी शास्त्रों का ज्ञान आ जाता है।)

(२) देश की स्थिति अथवा चाल—रीतियों का ज्ञान।

(३) देश की विभिन्न भाषाओं का ज्ञान।

(४) संगीत शास्त्र का पूर्ण ज्ञान (इसी के अंतर्गत गायन, वादन और नृत्य तीनों शास्त्रों का ज्ञान आ जाता है)।

(५) संगीत कला का पूर्ण ज्ञान (अर्थात् लय, ताल, स्वर, राग, सभी का ज्ञान)।

(६) अनेक काकु ज्ञान (ध्वनि से विभिन्न विकारों को काकु कहते थे। ये छः होते थे :—स्वरकाकु, रागकाकु, देशकाकु क्षेत्र-काकु, अन्य रागकाकु, यंत्रकाकु)।

(७) स्वस्थ शरीर।

(८) अलौकिक बुद्धि और प्रतिभा।

(९) एकाग्रता, सरमता, रागद्वेष से मुक्त।

(१०) शीघ्र कवित्व और रचना करने की शक्ति।

नायकी :—गुरु परम्परा के प्राप्त शिष्या को ही नायकी कहते हैं अर्थात् गुरु की शैली पर ही पूर्णतया गाने को नायकी कहते हैं जिसमें गायक अपनी कोई नई शैली नहीं मिलाता।

गायकी :—गुरुगुरु से प्राप्त ज्ञान में अपनी प्रतिभा तथा अभ्यास से अथवा अन्य गुरुजन के श्रवण से प्राप्त ज्ञान का सम्मिश्रण करके जो स्वतन्त्र गायन शैली फोर्ड गायक बनाता है, उसे गायकी कहते हैं।

नायक वह है जो संगीत शास्त्र और कला का ज्ञान रखता है और उसके आधार पर नवीन गीत—रचनाएँ करता है। गायक वह है जो गायन में निपुण हो। प्रत्येक नायक को कुछ अंश में गायक अथवा ही होना चाहिये, चाहे वह चमत्कृत गायक न हो, परन्तु एक गायक के लिये यह अनिवार्य नहीं कि वह नायक भी हो। नायक होना कठिन काम है। प्रसिद्ध नायकों में तानसेन, सदारंग, अदारंग, तानवरस, मनरंग, हररंग, मोहम्मदशाह, “रंगिले” के नाम लिए जा सकते हैं।

गायकों के गुण-अवगुण

ऐसे तो गायकों के अनेक गुणों और अवगुणों के नाम दिये जा सकते हैं और दिये भी हैं, परन्तु जिन गुणों और अवगुणों का अत्यन्त महत्त्व गायन कला अथवा गायन शास्त्र में है, ऐसे मुख्य बारह गुण और बारह अवगुण नीचे दिये जाते हैं :—

उत्तम गायकों के मुख्य बारह गुण :—(१) मधुर कण्ठ—आवाज गाने योग्य और सरस हो। (२) पूर्ण स्वर और श्रुति ज्ञान—स्वर-स्थान ठीक लगे और यथोचित श्रुतियों का शुद्ध प्रयोग भी हो। बाद्यों को ठीक सुर में मिलाने का अभ्यास हो। (३) लय और ताल ज्ञान—विभिन्न तयारियों का ज्ञान हो और मुखड़े को सुन्दरता के साथ पकड़ने का अभ्यास हो। गायन में लय का आनंद हो। (४) राग-ज्ञान—रागों के स्वरूप का पूर्ण या स्पष्ट ज्ञान हो,

सम प्रकृति रागों से बचाव की क्षमता हो और राग के सभी नियमों का पालन हो। राग में अल्पत्व-बहुत्व, तिरोभाव-आविर्भावन और न्यास के स्वरों के प्रयोग आदि को दिखलाने की निपुणता हो। (५) रचनात्मक प्रतिभा—अपनी प्रतिभा से अनेक प्रकार के आलाप-तान आदि का वैचित्र्य उत्पन्न कर सके। गायन में अधिक से अधिक विविधता ला सके। अधिक से अधिक विस्तार कर सके। (६) सौंदर्य-प्रियता—राग की रंजकता का ध्यान हो। (७) शुद्ध उच्चारण—आवाज लगाने का ढंग भी शुद्ध हो अर्थात् अकार, इकार, उकार आदि का स्पष्ट उच्चारण हो और पद के अक्षरों का भी शुद्ध उच्चारण हो, (८) आत्म विश्वास—निश्चिन्त होकर गाना, घबड़ाहट न हो, अनावश्यक परिश्रम न पता चले, इत्मीनान से गायन हो, मानों स्वर और ताल उसके वश में हैं। (९) आवाज की परिधि—तीनों सप्तकों में शुद्ध, गंभीर और सुन्दर आवाज लगे। आवाज को आवश्यकतानुसार धीमी और जोरदार बनाने का ज्ञान हो। (१०) गायकी का ज्ञान—गायन-शैली उत्तम बनाने की हो अथवा अपनी निजी उत्तम शैली हो, जिसमें मांड, कण्ठ, रसदके, दानों और विविध तानों तथा लयकारियों के प्रयोग का पर्याप्त हो। मुखड़ा पकड़ने में निपुणता हो और सम्पूर्ण गायकी चमत्कार पूर्ण एवं प्रभावोत्पादक हो।

(११) समय अवसर और श्रोताओं का ध्यान रखकर गाने की शक्ति—श्रोताओं पर अधिक से अधिक प्रभाव डालना और उन्हें मुग्ध करना। (१२) संपूर्ण गायन दोष रहित हो—अर्थात् गायक में किसी प्रकार के मुद्रा आदि के दोष न हों।

गायकों के मुख्य चारह अवगुण :—वैसुरा गाना (२) धैताला गाना (३) वैराग गाना—अर्थात् गाते समय राग भ्रष्ट हो जाना

(४) त्रुटिपूर्ण नादोच्चारण—अर्थात् आवाज कँपाता या चिल्लाना आदि । (५) पद के अक्षरों का अस्पष्ट और दोषयुक्त उच्चारण (६) नीरस गायन करना—भाव और रस के सौंदर्य की ओर ध्यान न देना (७) शंकित और आत्मविश्वास-रहित होकर गाना—डर और घबड़ाहट में व्यर्थ की शीघ्रता करना । (८) जहाँ आवाज नहीं जाती है वहाँ भी उसे जबरदस्ती ले जाना—जिममें या तो आवाज फर्कसा हो जाय और या फट जाय । (९) अव्यवस्थित ढंग से गाना—गायकी असुन्दर, (१०) नाक से आवाज निकालना (११) वैचित्र्य हीन—बार-बार दोहराना । (१२) मुद्रा दोष होना (अर्थात् गाते समय, भयानक चेहरा बनाना, चेहरे और गर्दन की तसों को फुलाना, गालों को फुलाना, कंठ को टेढ़ा करना, आँख मींचना, दाँत चबाना, गाल या कान पर हाथ रखना, हाथ-पैर पटकना आदि) ।

विवादी स्वर का प्रयोग

राग में सामान्यतः विवादी स्वरों का प्रयोग नहीं होता, किन्तु कुशल गायक थोड़ी मात्रा में कभी-कभी उनका प्रयोग राग की रंज-फला अथवा राग-वैचित्र्य बढ़ाने के लिये करते हैं । किसी राग में उन्हीं विवादी स्वरों का प्रयोग होना चाहिये, जो उसकी चलन अथवा उसके स्वरूप में सरलता से खप जायें और वे राग के धाता-धरण के सर्वथा प्रतिकूल न लगें । हिन्दुस्तानी संगीत में अनेक रागों में विवादी स्वर प्रयुक्त होने लगे हैं और उनका प्रयोग कुछ रागों में तो इतना प्रिय हो गया है कि वे विवादी स्वर बढ़ते-बढ़ते आज अनुवादी स्वर बन गये हैं जैसे अनुमानतः हमीर केदार, कामोद, छायावन्त और गौड़ सारंग रागों में कोमल निपाद प्रारम्भ में एक विवादी स्वर था और उसका प्रयोग किंचित मात्र में अव-

रोह में सां ध नीप—इस भांति होता था । आज भी हमीर, कामोद और गौड़सारंग रागों में उसना विवादी के नाते इसी भांति धोड़ा प्रयोग कए, स्पर्श अथवा दुतलय की भीड़ द्वारा होता है । परन्तु केदार और छायानट रागों में यह प्रयोग इतना बढ़ गया कि आज इन रागों में कोमल निपाद को विवादी के स्थान पर अनुवादी कहना अधिक संगत जान पड़ता है । छायानट में प्रायः रेगम

नी ध प, सां ध नी प अथवा नी, ध प, रेगमप टुकड़ों में उमका प्रयोग अच्छी तरह से होता है । केदार में प, मपधनी धप, मपधप म, इस प्रकार बारबार प्रयोग होता है ।

इसी प्रकार भैरवी राग में अनेक विवादी स्वरों का प्रयोग होने लगा है—यहाँ तक कि अब यह बारहों स्वरों की रागिनी बन गई है । भैरवी में मुख्यतः शुद्ध ऋषभ, शुद्ध निपाद और तीव्र मध्यम विवादी स्वर हैं जिनका प्रयोग कभी-कभी अत्यन्त सुन्दर लगता है जैसे—

भैरवी में शुद्ध रेः—सा रे ग, रे ग सारे सा, ध नी ना
 भैरवी में शुद्ध नी—सा रे ग म, रे, सारे नी ना, नी रे म
 भैरवी में तीव्र मः—ध, म म ग, सा रे सा अथवा प प ग
 रे ग, प ध नी म म ग रे सा रे सा ।
 भैरवी में शुद्ध धः—सां, नीध (नी) ध प, गमप ध प
 अथवा प, प ध नी ध नी प ध प म, प
 ध सां नी ध प

आज तो बैरधी में शुद्ध रे और पीलू में शुद्ध ग विषादी से अनुवादी की श्रेणी में आ गये हैं। इसी प्रकार अन्य अनेक उदाहरण भी विषादी स्वरों के प्रयोग के हो सकते हैं किन्तु यह प्रयोग समुचित, रागोचित और कुशलतापूर्वक करना चाहिये।

चतुर्थ अध्याय

वाद्यों के प्रकार

वाद्यों के मुख्य चार प्रकार माने गये हैं अर्थात् भारतीय मर्म वाद्यों को मुख्य चार श्रेणियों में विभक्त किया गया है:— (१) तत्त वाद्य (२) सुपिर वाद्य (३) अवनद्ध वाद्य और (४) वने वाद्य ।

(१) तत्त वाद्य वे होते हैं जिनमें स्वरोत्पत्ति तारों के आंदोलन द्वारा होती है। तत्त वाद्यों के अन्तर्गत सभी तार के तंत्रवाद्य आ जाते। इनमें भी कुछ विद्वान् मुख्य दो उपविभाग करते हैं, तत्त और वितत्त । तत्त वाद्य वे हैं जिनमें तार को अँगुलियों, मित्रराय अथवा जवा द्वारा बजाया जात है जैसे वीणा, सितार, सरोद और तम्बुरा आदि। वीणा और मितार मित्रराय से, सरोद जवा से और तम्बुरा अँगुलियों से बजाता है। वितत्त वाद्य वे हैं जो गज से बजाये जाते हैं जैसे दिलरुमा, इमराज, मारंगी और वेला ।

तंत्रवाद्यों का एक तीसरा उपविभाग और माना जा सकता है जिसमें तारों को लकड़ियों या हथौड़े का आघात पहुँचाकर स्वरोत्पादन किया है, जैसे स्वरमंडल और पियानो ।

(२) सुपिर वाद्य वे होते हैं जिनमें स्वरोत्पत्ति प्रत्यक्ष वायु के कंपन द्वारा होती है जैसे बाँसुरी, बलैरोनेट, हारमोनियम और आरगन । हारमोनियम और आरगन में धौंकनी की मदायता से वायु पहुँचाई जाती है और बाँसुरी आदि में संगीतज्ञ फूँककर वायु देता है। मुँह से फूँककर बजने वाले वाद्यों से भी अनेक वर्ग हैं जैसे एक तो वह जिसमें हवा किसी फनली पत्तों अथवा रीड के

बीच से जाती है (जैसे शहनाई) दूसरा वर्ग वह है जिसमें छिद्रों के बीच से हवा जाती है (जैसे घाँसुरी), तीसरा वह, जिसमें न छिद्र होते हैं और न पत्ती (जैसे शंख) ।

(३) अवनद्ध वे होते हैं जिनमें खिंचे हुए चमड़े अथवा खाल के आंदोलन से ध्वनि उत्पन्न होती है, जैसे मृदंग, पखावज, तबला, नगाड़ा, डोलक, डमरू आदि । ये अवनद्ध वाद्य अधिकतर ताल दिखलाने अथवा समय नापने का कार्य करते हैं । इनमें से मृदङ्ग, पखावज और तबले का बहुत विकास हो गया है अतः उन्हें स्वतन्त्र वाद्य के रूप में भी स्वीकार किया जा रहा है ।

(४) घन वाद्यवे हैं जिनमें स्वरोत्पत्ति लकड़ी या किसी धातु के कंपन से होती है जैसे जलतरङ्ग, नल तरंग, काष्ठतरंग, मँजीरा, भाँक और फरताल आदि । इनमें से पिछले तीन केवल लय दिखलाने के काम में आते हैं ।

कुछ संगीत विद्वान भारतीय वाद्यों का विभाजन एक भिन्न प्रकार से करते हैं । वे तत और वितत को दो पृथक विभाग मानकर अवनद्ध को घन के अंतर्गत मान लेते हैं और इस प्रकार वे चार प्रकार के वाद्य (१) तत (२) वितत (३) घन और (४) सुपिर मानते हैं । यह विभाजन भी अनुचित नहीं है किन्तु अवनद्ध और घनवाद्यों को पृथक श्रेणी का मानना अधिक समुचित प्रतीत होता है । कुछ व्यक्ति वाद्यों के पाँच प्रकार मान कर तत और वितत को भी पृथक कर देते हैं और, अवनद्ध और घन को भी पृथक कर देते हैं । कुछ अन्य विद्वान केवल तीन ही मुख्य विभाग घनाते हैं, तत, घन और सुपिर परन्तु सर्वोत्तम विभाजन-प्रणाली यही है जो समझाई गई है ।

एक मोटा होता है, और बीच के दोनों पड़न (अथवा जोंड़ी) के तार पतले होते हैं । चौथा मट्ट पड़न का तार (अथवा रदजन का तार) पीतल का और मोटा है । पुर्यों के माथन में प्रायः तम्बुर का प्रथम तार भी पीतल का होता है किन्तु त्रियों के ऊँचे स्वर के लिए यह लोहे का होता है ।

सितार

इतिहास — सितार की उत्पत्ति के विषय में अभी तक कोई निश्चित और प्रामाणिक मत नहीं बना है । अपने अनुमान में ही प्रायः अनेक विद्वान् अपने-अपने विचार प्रकट कर देते हैं । यह मानने में तो कोई आपत्ति नहीं है कि सितार किसी प्राचीन भारतीय वीणा के प्रसार के आधार पर बनाया गया होगा । यह भी लगभग सर्वमान्य विचार है कि चौदहवीं शताब्दी में दिल्ली के सुल्तान अलाउद्दीन खिलजी के दरबार के हजरत अमीर खुसरो नामक प्रसिद्ध कवि एवं संगीतज्ञ ने सर्व प्रथम किसी प्राचीन वीणा के आधार पर मयमादि वीणा बनाकर उस पर तीन तार चढ़ाये और इसीलिये उसका नाम “सहतार” रखा (फारसी में “सह ” का अर्थ “तीन” होता है । यही शब्द “सहतार” क्रमशः विकसित होकर “सितार” बन गया और इस प्रकार सितार का आविष्कार करने वाला अमीर खुसरो माना गया । धीरे-धीरे सितार में तारों की संख्या बढ़ी और आज उसमें अधिकतर सात तार होते हैं और इन मुख्य तारों के नीचे कनार के लिए बहुत से तरफ के तार भी लगाये जाते हैं । कुछ वादक सितार में मुख्य तार सात के स्थान पर आठ बांधते हैं ।

जिस प्रकार सितार के आविष्कार का श्रेय अमीर खुसरो को मिलता है, उसी प्रकार सितार के रूप में संशोधन और परिष्करण

तम्बुरा

अङ्ग वर्णन :—तम्बुरा एक स्वर देने वाला वाद्य है, जिसकी सहायता से भारतीय संगीत में गायन होता है। उसके अंग इस प्रकार हैं :—(१) तुम्बा—नीकी का बना हुआ गोलाकार भाग (२) तबली—तुम्बे के ऊपर जो तारुड़ी की टकनी रहती है, जिसके ऊपर घुड़च होता है। (३) घुस्च अथवा गोड़ी (जिन) —तुम्बे की तबली पर हड़ी की (अथवा लकड़ी की) छोटी सी चोकी, जिसके ऊपर से होकर तम्बुरे के चार तार जाते हैं। (४) लंगोट अथवा कील तुम्बे की पेंदी में तब तार बाँधने के लिये जो एक कील लगी होती है, कभी-कभी उस स्थान पर लंगोट नामक तिनोनी पट्टी सी होती है जिसमें चारों तारों को बाँधने का प्रबन्ध होता है। कुछ लोग इसे भोगरा भी कहते हैं। (५) बाँड—लकड़ी की लम्बी पोलो बंडी जिसपर एक पतली तख्ती ठंभी रहती है। इस बंडी की पतली तख्ती के ऊपर ऊपर तार जाते हैं, यद्यपि उसे छूते नहीं। इस बाँड में ही एक किनारे तारदान और अटो तथा खूँटियाँ रहती हैं और दूसरे छोर पर उस बाँड की तुम्बे में जोड़ दिया जाता है। (६) गुल—तुम्बा और बाँड जहाँ जुड़ते हैं उस कंठ-सम स्थान को गुल कहते हैं। (७) और (८) अटो और तारदान—खूँटियों की तरफ बाँड पर हड़ी की दो पट्टियाँ लगी होती हैं जिनमें से एक पर तार रखे होते हैं और दूसरी में छिद्र होते हैं जिनसे तार पिरोये जाते हैं। पहली पट्टी जिसके ऊपर तार रखे जाते हैं अर्पान् जिसके ऊपर से होकर तार खूँटियों तक जाते हैं, उसे अटो या अटक कहते हैं। दूसरी पट्टी को तारदान या तारगहन कहते हैं जिसके सूरजों में से होकर तार खूँटियों तक जाते हैं। तुम्बे की कील (लंगोट) से तार घुस्च पर से होते हुए, अटकपर जाते हैं और अटक के बाद वे तारदान के छिद्रों में पिरोये जाते हैं। (९) खूँटियाँ

—तन्पुरे के डोंड के अग्र भाग पर (अर्थात् वाईं ओर) अटो वा तारदान के पीछे तारों को बाँधने के लिये लकड़ी की जो कुँजियाँ ची होती हैं, उन्हें खूँटियाँ कहते हैं । (१०) सिरा—तन्पुरे के डोंड का वाईं छोर का किनारे का भाग सिरा कहलाता है जो तारदान से पीछे होता है, और जिसमें चार खूँटियाँ होती हैं । दो खूँटियाँ सिर के अगल-अगल में होती हैं और दो सिर के ऊपर । (११) मनका—घुरच और फील के बीच में तार जिन मोतियों में पिराये दिये जाते हैं उन्हें मनका कहते हैं । मनके अथवा मोती से तारों को धोड़ा चढ़ाया उतारा जा सकता है ये मनके गोल पपड़े अथवा पान बरफ आदि शक्ल के होते हैं और वे हाथी दाँत या कोच के होते हैं । (१२) तार—तन्पुरे में चार तार होते हैं जिनका एक जोर तुम्बों की पेंदी में फील में फंसा रहता है और दूसरा छोर खूँटियों में धँपा रहता है । खूँटियों के बाद तार, तारगहन, अटक, डोंड के ऊपर, घुरच के ऊपर बूता हुआ, मनके बीच से होते हुए फील तक जाते हैं । (१३) सूत अथवा धागा—जोर घुरच और तारों के बीच में दबाया जाता है । जिसका ठीक स्थान पर लगाने से तन्पुरे की झंकार बहुत अच्छी निकलती है और हम कहते हैं कि तन्पुरे की जनारी म्युली है अथवा अच्छी है । जवारी वासाय में घुरच की सतह को कहते हैं जिसे समान रूप से ठीक करने पर धागे की सहायता से झंकार उत्पन्न होती है ।

तार मिलाना :—तन्पुरे का प्रथम तार मंद्र के पंचम से, बीच दोनो तार मध्य ये पड़ज से और चौथा तार मंद्र के पड़ज से मिलाया जाता है । जिन रागों में पंचम वर्ण होता है उसमें पंचम का तार मध्यम से मिलाया जाता है और पूरिया आदि रागों में वह तार निषाद में मिला लिया है । प्रथम तीन तार लोहे के होते हैं (अर्थात् स्टील के या फीलादी तार) जिनमें से पहला पंचम का तार

करने तथा उसका प्रचार विशेष रूप से बढ़ाने का श्रेय जयपुर में पसने वाले, तानसेन के द्वितीय पुत्र सूरतसेन के वंश के एक विद्वान् अमृतसेन और उसके पौत्र निहालसेन को मिलता है। अमृतसेन ने सितार के बाज को उन्नत किया और उनके पौत्र निहालसेन ने तो उसका स्तर और भी अधिक ऊँचा उठाया। जयपुर के इस वंश का अंतिम प्रसिद्ध तंत्रकार अमीर खाँ था जिम्मे अमीर खानी बाज चलाया और जिसके शिष्यों में सबसे प्रसिद्ध शिष्य स्वर्गीय उस्ताद इमदाद खाँ थे जो आज की दुनिया के बेजोड़ सितारिया माने जाते थे। कुछ ही वर्ष पूर्व इनायत खाँ का स्वर्गवास हो गया और आज उनके पुत्र तिलायत खाँ बहुत बड़े अंश में उनके बाज का उनकी तय्यारी का नमूना हमारे सामने रख रहे हैं। "सेनी घराने" का यह तंत्रकारों का परिवार बहुत आदरणीय माना गया है।

सेनी घराने के अतिरिक्त, अमीर खुसरो के वंश में अथवा शिष्य परम्परा में भी सितार का प्रचार जारी रहा। यह परम्परा सेानियों से भिन्न थी और इसी परम्परा में फ़िरोज एक प्रसिद्ध सितारिये हुये जिनके पुत्र मसीद खाँ सितारिये, ने मसीदखानी बाज चलाया, जिसकी चाल विलंबित होती है और जिसमें मीढ़, गमक आदि के विस्तार का बहुत बड़ा क्षेत्र होता है। यह बाज फ़िरोज खाँ ने ही सोचा होगा और बाद में मसीद खाँ ने उसमें उन्नति की होगी। इसी से कदाचित् आज भी अनेक स्थानों में विलंबित गतों को मसीद खानी गत न कह कर फ़िरोज खानी गत कहा जा रहा है। कुछ विद्वान् फ़िरोज खाँ को अमीर खुसरो का ही पुत्र मानते हैं किंतु इस विषय पर लेखक अभी कोई निश्चित निर्णय नहीं दे पा रहा है।

अमीर गतें मध्यलय में बजाई जाती हैं और मसीदखानी गतें विलंबित लय में (ख़यालों के प्रभाव से) किंतु दोनों के बोल समान

६—दिद दा दिद दा डा दा वा दा । इसलिये आजरु दोनों प्रकारों को एक मसीदखानी गतों के प्रकार के ही अंतरान मान लिया गया है और अब “थमीरखानी” शब्द का प्रयोग बंद ना हो गया है । मसीदखानी वाज को दिल्ली का वाज कहते हैं जिसकी मुख्य विशेषता उमकी विलंबित्व लय है । वाद को ब्रज्जाली अथवा छोटे क्वालों और ठुमरी के प्रभाव से लखनऊ के एक संगीतज्ञ रजाखानी ने सितार या एक दुतलय का वाज चलाया जिसे रजाखानी वाज अथवा पूरव का वाज कहते हैं । इस प्रकार आजरुल सितार में दो प्रकार की गतें बजाई जाती हैं (१) मसीदखानी गतें और (२) रजाखानी गतें ।

अंग-वर्णन :—तुया—लौकी (अथवा काँहड़ा) का गोलाकार भाग । कुछ सितारों में लकड़ी का चिपटा तुंवा भी प्रयुक्त होता है । तुंनों के लिये विशेष प्रकार की लौकियाँ बजाई जाती हैं जिनसे बड़े थोर गोल तुंने बन सकें । (युद्ध स्थानों पर कोहड़े का ही लौकी कहते हैं । जिन लौकियों के तुंने बनते हैं वे सच्ची की लंजी लौकियाँ नहीं होतीं वरन् सच्ची के काहड़े का एक विशेष किस्म होती हैं । (२) तयजी—तुंवे के ऊपर का ढक्कन, जिस पर निज अथवा धुरच रक्खा जाता है । यह लकड़ी का होती है । (३) डांड—लकड़ी की लंबी पोलो बंधी जिस पर एक पतली तख्ती ढँकी रहती है । इसी डांड पर पड़दे बाँधे रहते हैं जिन पर अँगुलियाँ चलाई जाती हैं । (४) गुल अथवा गुलू—जिस-कंठ-सम स्थान पर तुंवे और डांड जुड़े रहते हैं, (५) उसे गुल कहते हैं । गुल के स्थान पर कागी-रुमी त्रिभुजकार पट्टी लगी रहती है और उसके दोनों थोर फूल पत्ते बड़े रहते हैं । (५) फील, मोगरा अथवा लगोट :—तुंवे की पेंदी में तारों को बांधने का जो प्रबन्ध होता है उसी के ये तीन नाम हैं । किसी सितार में फील होती है जिसमें तार बाँधे जाते हैं और किसी में

उस स्थान पर एक पट्टी सी रहती है जिसमें तारों को फँसाने का प्रबन्ध रहता है। (६) घुरच अथवा घोड़ी—तुम्हारे की तरली पर, बीच-बीच में, जो छोटी सी लकड़ी की चौकी रखी रहती है उसे घुरच (विज) कहते हैं। घुरच के ऊपर ही तार रखे जाते हैं अर्थात् वे उस पर सहारा लेते हुए एक ओर कील और खूंटियों तक जाते हैं। घुरच अधिकतर हाथी दाँत का होता है पर कभी-कभी हड्डी का भी होता है। घुरच की सतह को ही जयारी कहते हैं। जब सगह समान होकर तारों की मन्कार स्पष्ट करती है, तब हम कहते हैं कि सितार की जयारी खुली रहती है। (७) और (८) अट्टी और तार दान—खूंटियों की ओर हड्डी की दो पट्टियाँ होती हैं जिनमें से एक को अट्टी या अटक कहते हैं जिसके ऊपर तार अटकते हुए जाते हैं और दूसरी को तारदान या तारगहन कहते हैं जिसमें छिद्र होते हैं इन्हीं छिद्र में तार पिरोये जाते हैं। खूंटियों से तार तारदान छिद्रों में होकर फिर अट्टी के ऊपर से जाते हैं और डाँठ को न छूते हुए उसमें बँधे पड़ने के ऊपर ऊपर होते हुए वे घुरच पर जाते हैं और घुरच के घाद वे कील तक चले जाते हैं। (९) मनका—घुरच और कील के बीच में तार, एक कांच अथवा हाथी दाँत के मोती के छेद के बीच से होकर जाता है, उसी को मनका कहते हैं। यह अनेक प्रकार का होता है, गोल मोती, चिपटा मोती, बतक अथवा पान की शक्ल का मोती आदि। (१०) खूंटियाँ—ये लकड़ों की कुजियाँ सी होती हैं जिनमें तारों के छोर लपेट कर बांधे जाते हैं। सितार मुख्य सात तारों के लिए सात खूंटियाँ होती हैं जिसमें से दो खूंटियाँ सितार के सिरे के ऊपर होती हैं एक बाज के तार की और दूसरी जोड़ी के पहले तार की) फिर तीन खूंटियाँ सिरे की बायें तरफ होती हैं (एक जोड़ी के दूसरे तार की, एक पंचम के पीतल के तार की और एक पंचम के सोहे के तार की) और शेष दो खूंटियाँ डाँठ

में होती हैं (एक मध्य पङ्क्त के चिकारी में तार की और एक पंचम अथवा तार पङ्क्त के चिकारी के तार की) । इन सात गूंटियों के अतिरिक्त तरफ के तारों के लिए अनेक छोटी-छोटी गूंटियाँ बाँड में लगी रहती हैं । (११) पङ्क्ते—सबों के निश्चित करने के लिए बाँड पर जो पीतल की मलाइयों के टुकड़े बाँधे रहते हैं उन्हें पङ्क्ते, फट्ट या मुन्दरी कहते हैं । ये पङ्क्ते पकी ताँत में बाँधे जाते हैं । पङ्क्तों की संख्या १६ और २४ के बीच में होती है ।

(१२) तार—तारों का विस्तृत वर्णन नीचे दिया जाता है ।

नितार मिलाना :—सितार में मुख्य सात तार इस प्रकार मिलाये जाते हैं :—

तार नं० १—बाज का तार, लोहे का (अर्थात् डम्पात, स्टील, या फौलादी तार) जो मन्द्र मध्यम से मिलता है ।

तार नं० २, ३—जोड़ी के तार, पीतल के, जो मन्द्र पङ्क्त में मिलते हैं ।

तार नं० ४—सरज के पंचम का तार, पीतल का, जो अनुमन्द्र सप्तक के पंचम में मिलता है । इसे कुछ लोग सरज का तार भी कहते हैं यद्यपि यह है पंचम स्वर का तार । कदाचित् अगुमन्द्र का पंचम होने के कारण ही “सरज” का पंचम कहा जाने लगा ।

तार नं० ५—मन्द्र के पंचम का तार, लोहे का (फौलादी), जो मन्द्र के पंचम में मिलता है । इसे केवल पंचम तार का तार भी कहते हैं ।

तार नं० ६—चिकरी का पहला तार, लोहे का (फौलादी) जो मध्य पङ्क्त में मिलता है ।

तार नं० ७—चिकारी का दूसरा तार, लोहे का (फौलादी), जो तार पङ्क्त अथवा कभी कभी मध्य पंचम में मिलता है । दोनों चिकारी के तारों को पर्याय के तार भी कहते हैं ।

कुछ बड़े सितारों और विशेषकर सुरवहार में मुख्य आठ तार होते हैं। आठवाँ तार अगुमंद्र पंचम के तार के बाद अथवा मंद्र पंचम के तार के बाद होता है। यह तार प्रायः दो पीतल के तारों को एक में घटकर बनाया जाता है या बहुत मोटा पीतल का तार ले लिया जाता है। इसे खरज का तार भी कहते हैं।

तरफ के तार के तार पड़तों के नीचे होते हैं और उनकी संख्या कोई ११ मानते हैं, कोई १४ को १५ कोई उससे भी अधिक मानते हैं। अधिकतर तरफ से तार मंद्र के पंचम से आरंभ होकर धैर्यत, निपाद आदि एक-एक स्वर बढ़ाते जाते हैं और तार के पड़ज, मध्यम या पञ्चम तक जाते हैं। रागों के स्वरों के अनुसार तरफ के तार कोमल अथवा शुद्ध बना लिए जाते हैं।

सितार बिजाते समय पहले लोड़ी के तार मंद्र पड़ज में मिलाये जाते हैं; फिर उसके मध्यम में बाज का तार मिलाया जाता है और पञ्चम में चौथे और पाँचवें मिलाये जाते (शुद्ध लोग ४ था तार मंद्र पञ्चम का और पाँचवा तार अगुमंद्र पंचम का लगाते हैं।) फिर छठे तार को मध्य पड़ज और सातवें तार को तार के पड़ज अथवा मध्य पंचम में मिलाया जाता है। अन्त में तरफ के तार मिलाये जाते हैं। बाज मिलाने की क्रिया का अधिक विस्तृत वर्णन इस पुस्तक के तीसरे भाग में किया जायगा।

सितार-वादन संबंधी पारिभाषिक शब्द

ठाट :—सितार में पड़तों को विभिन्न स्वर-स्थानों पर बांधकर बनाई गई रचना को ठाट कहते हैं। ठाट के दो मुख्य प्रकार हैं (१) अचल ठाट और (२) चल ठाट। (१) अचल ठाट वह होता है जिसमें पड़तों की संख्या इतनी हो कि बिना पड़तों को गिसकाये प्रत्येक धाट के राग बज सकें अर्थात् उममें तीन, कोमलादि सप्त

गुरों के वृक्षफ से हो । अन्न ठाट में अधिकतर २४ पदों को
 जाते हैं—मं, प, ध, प, नी, मा, रे, रे, ग, ग, म, म, प, ध,
 ध, नी, नी, मां रे, रे, नं, नं, मं । कुछ लोग तार म का पड़ना
 न बाँध कर २३ पदों को अचल ठाट मानते हैं । (२) चल ठाट
 पद होता है जिसमें विभिन्न धातों के रागों को वजाने के लिए इन
 रागों के अनुसार सितार के पदों में मिश्रण कर मिश्रण जाते हैं,
 अर्थात्, उसमें पदों की संख्या कम होती है । अधिकतर चल ठाट
 में पदों की संख्या १६ से १६ के बीच में होती है । १६ पदों के
 चल ठाट में ये गुर होते हैं :—मं, प, ध, नी, नी, मा, रे, ग, म,
 ग, प, ध, नी, मां, रे मं । १७ पदों के चल ठाट में मंद्र सप्तक के
 कोमल ध का भी पड़ना होता है । १८ पदों के चल ठाट में
 मध्य सप्तक के कोमल नी का भी पड़ना रहता है और १६ पदों के
 चल ठाट में तार के मध्यम का भी १५ पदों जोड़ दिया जाता
 है । इस प्रकार सामान्यतः हम १६ पदों के चल ठाट २४ पदों
 का अचल ठाट मान सकते हैं इस विषय में विभिन्न विद्वान अपनी
 अपनी रचि के अनुसार पदों की संख्या थोड़ा देर कर लेते
 हैं ।

धोल :—सितार में मिश्रण के प्रहार में जो ध्वनि निकलती
 है, उसे धोल कहते हैं । मुख्य धोल दो हैं—(१) दा और (२) डा ।
 इन्हीं दोनों को शीघ्रता से वजाने से 'दिङ्' धोल निकलता है । इस
 प्रकार दा, डा, और दिङ्, इन्हीं तीनों धोलों का सितार-बादन में
 मुख्य प्राधान्य रहते हैं और इन्हीं के हेर-फेर में कुछ अन्य धोल भी
 बना लिये जाते हैं, उदाहरणार्थ द्रा, दाङ्, द्रादा आदि । कुछ लोग
 डा के स्थान पर रा प्रयोग करते हैं ।

आकर्ष और अपकर्ष :—मिश्रण में बाहर की ओर से तार
 पर प्रहार करते हुए उसकी अँगुली को अपनी ओर लाने से आकर्ष-

होता है। इसी को सुलट प्रहार भी कहते हैं और इसी से 'द' निकलता है।

मिजरान की अँगुली को अपनी ओर से बाहर की तरफ ले जाते हुए तार पर प्रहार करने से अपकर्ष-प्रहार अथवा चलट प्रहार होता है, जिससे 'झ' निकलता है।

गतः—रागानुकूल स्वरों में सितार के बोलों की सुन्दर ताल बद्ध रचना को गत कहते हैं। गत के मुख्य दो चरण अथवा भाग होते हैं, स्थायी और अंतरा कुत्र गतों में स्थायी कुछ लंबी होती है और उसकी रचना ऐसी होती है कि फिर अंतरे की आवश्यकता नहीं रहती। अतः कभी-कभी अंतरा-रहित गतें भी सुनने में आती हैं।

गतों के मुख्य दो प्रकार होते हैं। (१) मसीदखानी गत, जिसके बोल दिङ्, दा दिङ् दा डा, दा दा डा दिङ्, दा दिङ् दा डा, दा दा डा होते हैं और जो विलंबित लय में मीड आदि के विशेष प्रयोग के साथ बजती है। कुछ लोग मसीदखानी गत को फिरोजखानी गत कहते हैं।

(२) रजाखानी गत, जिसमें अनेक प्रकार की चालों के बोल होते हैं जैसे, दा ऽङ् दा दा, ऽङ् दा दा डा, दा दिङ् दिङ् दिङ्, दा डा ऽङ् दा। ये गतें द्रुतलय की होती हैं। इसकी चाल ढाल तराने के सदृश होती है। इसमें मसीदखानी गतों की गम्भीरता नहीं होती।

कुछ विद्वान, गतों का एक तीसरा प्रकार भी मानते हैं, (३) अमीर खानी गत जो मध्यकाल में बजती है और जिसके बोल वही होते हैं जो मसीदखानी गत के हैं। ये गतें सरल और प्रारम्भिक विद्यार्थियों के लिए उपयोगी मानी जाती हैं। किंतु बोलों की समता

रसों में वृद्धक बने हो । अचन ठाट में अधिसर २४ पदों की
 रली है—मं, प, ध, प्र, नी, मा, रे, रे, ग, ग, म, म, प, ध,
 ध, नी, नी, मां रे रे, गं, गं, मं । कुछ लोग सार म का पढ़ना
 न यदि कर २३ पदों का अचल ठाट मानते हैं । (२) चल ठाट
 पट होता है जिसमें विभिन्न धातों के रागों को बजाने के लिए उनके
 सरों के अनुसार गितार के पदों गिनकर मिलाये जाते हैं,
 अर्थात् हममें पदों की संख्या कम होती है । अधिसर का ठाट
 में पदों की संख्या १६ से १६ के बीच में होती है । १६ पदों के
 चल ठाट में ये स्वर होते हैं :—मं, प, ध, नी, नी, मा, रे, ग, म,
 म, प ध, नी, मां, रे, गं । १७ पदों के चल ठाट में मंड मन्द्र के
 कोमल घ वा भी पढ़ाया जाता है । १८ पदों के चल ठाट में
 मध्य मन्द्र के कोमल नी वा भी पढ़ाया जाता है और १९ पदों के
 चल ठाट में तार के मध्यम का भी पढ़ाया जोड़ दिया जाता
 है । इस प्रकार सामान्यतः हम १६ पदों के चल ठाट २४ पदों
 का अचल ठाट मान सकते हैं इस विषय में विभिन्न विद्वान अपनी
 अपनी रुचि के अनुसार पदों की संख्या थोड़ा देर कर लेते
 हैं ।

घोल :—सितार में मिजराब के प्रहार में जो ध्वनि निकलती
 है, उसे घोल कहते हैं । मुख्य घोल दो हैं—(१) दा और (२) डा ।
 इन्हीं दोनों को शीघ्रता से बजाने में 'दिद' घोल निकलता है । इस
 प्रकार द, डा, और दिद, इन्हीं तीनों बोलों का सिनार-बादन में
 मुख्य प्राधान्य रहते हैं और इन्हीं के हेर-फेर में कुछ अन्य बोल भी
 बना लिये जाते हैं, उदाहरणार्थ डा, दाद, दादा आदि । कुछ लोग
 डा के स्थान पर रा प्रयोग करने हैं ।

आकर्ष और अपकर्ष :—मिजराब से बाहर की ओर से तार
 पर प्रहार करते हुए उसकी अँगुली को अपनी ओर लाने से आकर्ष-

प्रहार होता है। इसी को मुलट प्रहार भी कहते हैं और इसी से 'द' निकलता है।

मिजराय की अँगुली को अपनी ओर से बाहर की तरफ ले जाने हुए तार पर प्रहार करने से अपवर्ण-प्रहार अथवा उलट प्रहार होता है, जिमसे 'झ' निकलता है।

गतः—रागानुकूल स्वरों में सितार के बोलों की सुन्दर ताल बद्ध रचना को गत कहते हैं। गत के मुख्य दो चरण अथवा भाग होते हैं, स्थायी और अंतरा कुछ गतों में स्थायी कुछ लंबी होती है और उमकी रचना ऐसी होती है कि फिर अंतरे की आवश्यकता नहीं रहती। अतः कभी-कभी अंतरा-रहित गतें भी सुनने में आती हैं।

गतों के मुख्य दो प्रकार होते हैं। (१) मसीदखानी गत, जिसके बोल दिङ्, दा दिङ् दा डा, दा दा डा दिङ्, दा दिङ् दा डा, दा दा डा होते हैं और जो त्रिलिखित लय में मीड आदि के विशेष प्रयोग के साथ बजती है। कुछ लोग मसीदखानी गत को फिरोजखानी गत कहते हैं।

(२) रजाखानी गत, जिसमें अनेक प्रकार की चालों के बोल होते हैं जैसे, दा ऽङ् दा दा, ऽङ् दा दा डा, दा दिङ् दिङ् दिङ्, दा डा ऽङ् दा। ये गतें द्रुतलय की होती हैं। इसकी चाल ढाल तराने के सदृश होती है। इसमें मसीदखानी गतों की गम्भीरता नहीं होती।

कुछ विद्वान, गतों का एक बीसरा प्रकार भी मानते हैं, (३) अमीर खानी गत जो मध्यकाल में बजती है और जिसके बोल वही होते हैं जो मसीदखानी गत के हैं। ये गतें सरल और प्रारम्भिक विद्यार्थियों के लिए उपयोगी मानी जाती हैं। किंतु बोलों की समता

र होता है। इसी को मुलट प्रहार भी कहते हैं और इसी से द' निकलता है।

मिजराय की अँगुली को अपनी ओर से बाहर की तरफ ले जाने हुए तार पर प्रहार करने से अपकर्ष-प्रहार अथवा उलट प्रहार होता है, जिमसे 'डा' निकलता है।

गतः—रागानुकूल स्वरों में मितार के बोलों की सुन्दर ताल बद्ध रचना को गत कहते हैं। गत के मुख्य दो चरण अथवा भाग होते हैं, स्थायी और अंतरा कुछ गतों में स्थायी कुछ लंबी होती है और उमकी रचना ऐसी होती है कि फिर अंतरे की आवश्यकता नहीं रहती। अतः कभी-कभी अंतरा-रहित गतें भी सुनने में आती हैं।

गतों के मुख्य दो प्रकार होते हैं। (१) मसीदखानी गत, जिसके बोल दिङ्, वा दिङ् दा डा, दा दा डा दिङ्, वा दिङ् दा डा, वा वा डा होते हैं और जो विलंबित लय में मीड आदि के विशेष प्रयोग के साथ बजती है। कुछ लोग मसीदखानी गत को फितोजखानी गत कहते हैं।

(२) रजाखानी गत, जिसमें अनेक प्रकार की चालों के बोल होते हैं जैसे, दा ऽङ् दा दा, ऽङ् दा दा डा, वा दिङ् दिङ् दिङ्, वा इदा ऽङ् दा। ये गतें द्रुतलय की होती हैं। इसकी चाल ढाल तराने के सदृश होती है। इसमें मसीदखानी गतों की गम्भीरता नहीं होती।

कुछ चिद्दान, गतों का एक तीसरा प्रकार भी मानते हैं, (३) अमीर खानी गत जो मध्यमाल में बजती है और जिसके बोल यही होते हैं जो मसीदखानी गत के हैं। ये गतें सरल और प्रारम्भिक विद्यार्थियों के लिए उपयोगी मानी जाती हैं। किंतु बोलों की समता

के पारंगु अमीरखानी गत को मसीदखानों गतों के अंतर्गत अथवा उसी के समान मान लिया गया है।

घाज :—गिज़राय के विभिन्न थानों की तरह तरह में रचना करके विभिन्न रीतियों में मितार बजाने को घाज कहते हैं। घाज के मुख्य दो प्रकार हैं (१) दिल्ली का घाज अथवा मसीदखानी-घाज—जिसमें मसीदखानी गतें बजाई जाती हैं, लय विलम्बित रहती है और गायत्री के ढंग में आलाप, मीढ़, जमजमा, मुर्की आदि गमकों का प्रयोग होता है। इस मसीदखानी घाज की उत्पत्ति के विषय में पीछे लिखा जा चुका है।

(२) पूरब का घाज अथवा गुलामरजा घाज (रजाखानी घाज जिसमें हुतलय का प्राधान्य है और जिसमें रजाखानी गतें बजाई जाती हैं। इसमें सय्यारी के माथ सांड़े और भाले बजाये जाते हैं और अंत में लय बहुत तेज़ कर दी जाती है। इसे साधारणतया लखनऊ का घाज भी कह देते हैं।

(३) एक तीमरा घाज अमीरखानी घाज भी माना गया है जिसमें मध्यलय में मसीदखानी गतों के ही धोल बजते हैं। इसीलिए आजकल अमीरखानी घाज का पृथक् अस्तित्व मिट सा गया है।

व्यापक अर्थ में “घाज” के अंतर्गत बजाने की विविध शैलियाँ और उनके विस्तार आते हैं और शैली भेद से अनेक घाज बन जाते हैं। केवल लय और धोलों के अंतर से ही घाज का भेद मानना पर्याप्त नहीं। मसीदखानों और रजाखानी गतों को ही अनेक वादक अपने अपने विशिष्ट ढंग से बजाते हैं। इस प्रकार ‘घाज’ के और भेद भी बन जाते हैं परन्तु प्रायः इस प्रकार की विभिन्न शैलियों को “घराने” के नाम से पृथक् कर दिया जाता है।

तोड़ा :—जिस प्रकार गायन में तानें ली जाती हैं, उसी प्रकार

सितार में गत वजाते समय जो विविध स्वर-समूहों की ताने बजाई जाती हैं उन्हें तोड़े कहते हैं ।

भाला—सितार में चिकारी के तारों पर तर्जनी के मिजराव से अथवा फनिष्ठा के नख से ड़ ड़ा (अपकर्ष प्रहार बजाकर जो प्रयोग होता है उसे भाला कहते हैं भाले में बाज के तार पर भी मिजराव का प्रहार होता जाता है जिसमें स्वर-रचनाएँ होती जाती हैं और बीच में चिकारी बजाई जाती है ।

भाले की सहायता से एक स्वर को लंग करना समझ होता है । भाले में चिकारी के बोल को ड़ा ड़ा कहते हैं और स्वरलिपि में स्वरों की पक्ति में भाले का चिह्न कुछ लोग 'Δ' कुछ लोग 'क' (फाड़-जिला भी चिकारी का एक नाम माना जाता है) कुछ लोग 'च' आदि लिखते हैं । इन चिह्नों के नीचे 'डा' या 'रा' लिखा जाता है । कुछ लोग चिकारी का कोई विशेष चिह्न न बना कर 'सां' लिखते हैं ।

भाला बजाने के मुख्य दो प्रकार हैं (१) सुलट और (२) उलट । सुलट भाले में पहले बाज के तार पर 'दा' बजता है और उलट में उस पर पहले 'डा' बजता है । उदाहरणार्थ सुलट भाला इस प्रकार बजा सकते हैं :—

सा क क क	रे क क क	ग क क क	म क क क
दा रा रा रा	दा रा रा रा	दा रा रा रा	दा रा रा रा

अथवा

सा नी ध नी सा क क क सा क क सा क क सा क

दा त्रि दा रा दा रा रा रा दा रा रा दा रा रा दा रा इत्यादि ।

और उलट भाला इस प्रकार बजता है :—

सा मा क क रे रे क क ग ग क क म म क क
 रा दा रा रा रा दा रा रा रा दा रा रा रा दा रा रा

अथवा

सा नी ध नी सा सा क क सा मा क सा सा क सा
 दा त्रि त्रि दा रा दा रा रा रा दा रा रा दा रा दा रा इत्यदि ।

मीड :—अखंडित ध्वनि से एक स्वर से किसी दूसरे स्वर तक आकर्षण द्वारा जाने को मीड कहते हैं । मीड मुख्यतः दो प्रकार की मानी जाती है :—(१) अनुलोम मीड (२) विलोम मीड । अनुलोम मीड वह होती है जिसमें मिजराय का आघात (प्रहार) करने के बाद किसी पड़दे पर तार खींचा जाय, जैसे सा के पड़दे पर अँगूठी रखे और दाहिने हाथ के मिजराय से 'दा' बजाये और तुरन्त बाँयें हाथ की उस अँगुली से तार खींचकर मा के पड़दे पर ही रे बजाये (अ सा मीड सहित) । विलोम मीड वह होती है जिसमें पहले तार को खींचकर तब मिजराय का प्रहार होता है, जैसे सा के पड़दे पर ही बिना तार बजाये उसे धन्गज से खींचकर रे बजाने योग्य स्थान तक ले जाय और तब दाहिने हाथ से मिजराय का प्रहार करे, और फिर तुरन्त तार को वापस ले आये (रे सा वि मीड सहित) अनुलोम मीड का चिह्न अ है और विलोम मीड का चिह्न वि है । मीड को ही दिलरुग, इसराज या बेला आदि में सूत या घसीट कहते हैं । घसीट :—सितार में घसीट का अर्थ इसराज आदि के सूत अथवा घसीट से कुछ भिन्न है । एक स्वर से किसी अन्य स्वर तक बीच के स्वरों को छुआते हुए तेजी से अँगुली घसीटकर ले जाने को घसीट कहते हैं (देखिये पृष्ठ ५४ और ५५) ।

लाग-डाट :—इन शब्दों के प्रयोग के विषय में अभी बड़ा भ्रम है । इनके लगभग तीन मत मिलते हैं :—

पहला मत :—किसी स्वर से किसी अन्य स्वर तक आरोही करते हुए बीच के स्वरों को छुआते हुए तेजी से जाने को लाग कहते हैं। अर्थात् आरोही की घसीट का ही दूसरा नाम लाग हुआ। अवरोही की घसीट को डाट कहते हैं।

दूसरा मत :—एक स्वर से दूसरे स्वर तक शीघ्रता से बीच के स्वरों को छोड़ते हुए उतरने अथवा चढ़ने को लाग कहते हैं। यह वास्तव में पूर्णतः घसीट का पर्यायी है। किसी स्वर को बीच में ही सुगंध रखने को डाट कहते हैं, जैसे सा से ग के पड़ने पर इस प्रकार के शीघ्रता से जाना कि अँगुली तार पर से न उठे, यह अपभ स्वर का डाट हुआ।

तीसरा मत :—तीसरे मत में 'पुकार' का ही दूसरा नाम 'लाग डाट' है। पुकार का स्पष्टीकरण नीचे दिया जाता है।

पुकार :—किसी स्वर अथवा छोटे स्वर समुदाय को शीघ्रता से दोनों सप्तकों में चारी-गारी घनाने को पुकार कहते हैं जैसे सां सा, रें रें अथवा रैसारें—सा, गंरेंसां—गरेंसां इत्यादि।

कृन्तन :—ऊँचे स्वर से उससे नीचे के स्वर अथवा स्वरों पर आते समय बायें हाथ की अँगुलियों से तार को मटके के साथ दबाकर छोड़ने से जो दो या अधिक स्वरों का द्रुत-प्रयोग होता है, वसी को कृन्तन कहते हैं। कृन्तन से एक स्वर का दूसरे स्वर से संबंध बना रहता है। कृन्तन दो स्वरों का (^१सा एक मिजराब में), तीन स्वरों का (^२सान्नी एक मिजराब में) और चार स्वरों का (^३रैसान्नीसा एक ही मिजराब में) होता है। वास्तव में ये तीनों कृन्तन क्रमशः जमजमा, मुकी और गिटफिड़ी हैं जो स्फुरित गमक के तीन प्रकार प्रकार बतलाये गये हैं। कृन्तन का प्रयोग सितार-वादन को अत्यन्त सुन्दर बना देता है।

गमक :—एक विशेष प्रकार के स्वरों के कंपन को, जिसमें चित्र या रंजन होता है, गमक कहते हैं। गमक और उसके पंद्रह प्रकारों का वर्णन हम पुस्तक के तृतीय अध्याय में पृष्ठ ५१ से ५७ तक विस्तार सहित किया जा चुका है, अतः उसे दोहराने की आवश्यकता नहीं। मितार-वादन में मुख्यतः प्राचीन कांपत, श्रुति, आंदोलित, प्लावित, और उल्हासित गमकों का प्रयोग जाता है और ये प्रयोग भी इन प्राचीन नामों से न होकर आधुनिक नामों से होते हैं जैसे कपित गमक का प्रयोग कंपन के नाम से, श्रुति गमक का प्रयोग जमजमा, मुर्की और गिटन्झी के नाम से, आंदोलित गमक का प्रयोग आंदोलन के नाम से, प्लावित गमक का प्रयोग मीड के नाम से और उल्हासित गमक का प्रयोग केवल गमक कहकर होता है। (इन सभी शब्दों की परिभाषा और व्याख्या देखिए पृष्ठ ५१-५७ में)

आलाप और जोड़ :—सितार में गत बजाने से पूर्ण राग का जो पूर्ण स्वर निस्तार किया जाता है, उसे आलाप कहते हैं। आलाप के मुख्य चार भाग माने जाते हैं जो गायन के चार भागों से कुछ समानता रखते हैं। ये भाग सामान्यतः स्थायी अंतरा, संचारी और आभोग कहलाते हैं। (१) स्थायी भाग में विलम्बित लय का आलाप होता है जिसमें मीड, जमजमा, मुर्की, गिटन्झी आदि का प्रयोग होता है। इनमें भी मीड का महत्व विशेष रहता है। आलाप के स्थायी भाग में पहले मंद्र और मध्य के साथ साथ अगुमंद्र सप्तक में भी विस्तार करते हैं और बाद में थोड़ा विस्तार उत्तरांग अथवा तार सप्तक में भी होता है, (२) आलाप के दूसरे भाग, अंतरा में, लय बढ़ाकर मध्य पर दी जाती है और चिकारी का प्रयोग कुछ घड़ना प्रारम्भ होता है। इस भाग में मीड आदि के साथ गमक का भी थोड़ा प्रारम्भ होता है और इस प्रकार इस भाग

में भी बहुधा तीनों सप्तकों का विस्तार होता है और तीनों का प्रयोग भी प्रारम्भ हो जाता है।

प्रायः आलाप के दूसरे और तीसरे भागों के आलाप को, जिसमें चिकारी का प्रयोग काफी होता है और जिसमें मध्य तथा द्रुत लय में आलाप होता है; जोड़ का काल कहते हैं।

(३) आलाप के तीसरे भाग, संचारी, में लय द्रुत हो जाती है और चिकारी का प्रयोग और बढ़ा दिया जाता है अर्थात् इसमें झाले का भाव आने लगता है। इसमें गमक का प्रयोग विशेष होता है (उल्लासित गमक) संचारी में तानें भी काफी ली जाती हैं।

(४) आलाप के चौथे भाग, आभोग में लय द्रुत और बाद को उसे भी तेज कर दी जाती है और झाले का पूर्ण चमत्कार दिखलाया जाता है।

कुछ लोग सितार के पूरे आलाप को ही 'जोड़ का काम' कह देते हैं किंतु यह अधिक समुचित नहीं। वास्तव में संपूर्ण आलाप के दूसरे और तीसरे भागों में ही जोड़ का काम होता है क्योंकि उनमें चिकारी के प्रयोग के साथ आलाप होता है। अतः पूरे आलाप के चार भाग इस प्रकार पुकारे जा सकते हैं :—(१) स्थाई अथवा विलंबित आलाप (२) अंतरा अथवा मध्य जोड़ (३) संचारी अथवा द्रुत जोड़ और (४) आभोग अथवा झाला।

सितार के आलाप में भी बीच बीच में आलाप की सम दिखलाई जाती है।

बेला (वायलिन)

परिचय :—यद्यपि बेले से कुछ मिलते जुलते वाद्य प्राचीनकाल में भारतवर्ष में भी थे, किन्तु अपने आधुनिक रूप में वह पूर्णतः विदेशी वाद्य है जिसका आविष्कार यूरोप में हुआ। इटली के बेले

प्रसिद्ध हैं। यूरोप में ही यह वाद्य भारत में आया और आज इसका यहाँ अधिक प्रचार हो गया है। भाग्य में बेल्ला बजाने की दुग्य दो शैलियाँ मिलती हैं :—गायन-शैली (२) गत-शैली।

(१) गायन-शैली—ये बेल्ला बजाने वाले बेल्ले के मिर को दाढ़िने पर की गड़ी पर रखकर बजाने हैं जिम्मे स्वतन्त्रता का मरलता के साथ गमक भौंड और तानों का प्रयोग हो सके। इस शैली में अधिकतर बेल्ले में गीत बजाये जाते हैं और गायन के ढंग पर ही तान आलाप होते हैं। वास्तव में मम गज में बजने वाले वाद्य वादन की संगत करने के लिए विशेष उपयुक्त सिद्ध हुए हैं क्योंकि उनमें स्वरों की स्थिरता संभव है, जो मितार, आदि में नहीं। मारंगी, त्रिलम्बा और बेल्ला, तानों वाद्य संगत के लिये प्रयुक्त भी होते हैं। दक्षिण भारत में बेल्ले पर गायन की संगत होती है। दक्षिण कर्नाटक संगीत में और हिन्दुस्तानी संगीत के बन्धुई प्रदेश में तो गायन-शैली से ही बेल्ला बजाया जाता है। उत्तर भारत में भी कुछ लोगों की झाँड़कर सभी इस शैली का अनुसरण कर रहे हैं।

(२) गत-शैली में सितार की गतों को भौंति बेल्ले पर गतों बजाई जाती हैं और उनमें तोड़ों और झल्लों तक का प्रयोग होता है। प्रायः इस शैली के वादक बेल्ले को पैर पर, न रखकर घाय कंधे और हनु-घटी के बीच में रखकर बजाते हैं और गज से मितार के बोलों को निभालने का प्रयास करते हैं। यह शैली प्रयाग के श्री गगन चन्द चटर्जी ने चलाई और अब कुछ स्थानों में यह प्रिय हो गई है। इस में गतमारी का चमत्कार अवश्य है। किन्तु रागमारी का आनन्द कम हो जाता है। राग की पवित्रता की रक्षा भी कठिन हो जाती है। गत-शैली वाले खड़े होकर भी बेल्ला बजा सकते हैं जैसा कि यूरोप में प्रायः होता है।

वास्तव में दोनों शैलियों में गुण-दोष हैं। गत-शैली वाले

वायलिन

फिफरबोर्ड

बग्ली

बुरस

बेजी

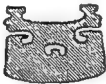
बलपेज

बयन

दिन

बाज

ब्रिज



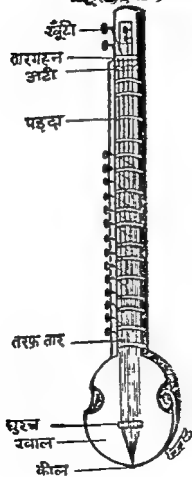
शास्त्रीय संगीत के साथ संगत नहीं कर सकते । सितार की भाँति बेला में दा और रा आदि का स्पष्ट स्थान नहीं है और न उस प्रकार की ही सुविधा है, अतः सितार के जोड़-आलाप, गत-तोड़े और झाले आदि बेलों में उतनी सुन्दरता से नहीं बज सकते । गायन शैली वाले संगीत में निपुण हो सकते हैं किन्तु सांलो कार्यक्रम में गीत बजाना एक अरामाधिक कार्य होता है क्योंकि गीत के शब्द तो उसमें निरुलते नहीं । गायन-शैली में राग का विस्तार बहुत सुन्दर हो सकता है यद्यपि गतकारी का लय-वैचित्र्य और चमत्कार इसमें नहीं बन पाता । यदि दोनों शैलियों अर्थात् बेलों के बाज का समुचित सम्मिश्रण किया जाय तो बेला पर सांलो बजाने की एक अत्यन्त सुन्दर शैली बन सकती है ।

अंग-वर्णन—(१) बेली—यह बेलों की बाड़ी शरीर के ऊपर का हिस्सा है जिस पर घुरच रक्खा जाता है और जो बजाते समय धोखे के सामने रहता है । (२) रिज बाड़ी के बगल की लकड़ी है, जिसमें अनेक टुकड़े जुड़े रहते हैं । रिज बेलों के चारों ओर जाते हैं ।

(३) त्रिज अथवा घुरच—बेली पर रक्खा हुआ लकड़ी का एक पतला टुकड़ा जो एक विशेष आकार का होता है और जिस पर से होकर चारों तार जाते हैं । (४) साउन्ड बोर्ड (सूराख)—बेली में त्रिज की दोनों ओर एक एक अंग्रेजी अक्षर 'एफ' की शक्ति का सूराख होता है जिससे ध्वनि के प्रसार में सहायता होती है । (५) साउन्ड पोस्ट—बेलों के बाड़ी के भीतर त्रिज के नचे पेंसिल के घावर मोटी लकड़ी का एक टुकड़ा खंभे का एक टुकड़ा खंभे की भाँति सड़ा रहता है, जिसके सहायता से ध्वनि बेलों के प्रत्येक अङ्ग में पहुँच जाती है । (६) टेलपीस—(अथवा तारगहन) यह छोटा एलका टुकड़ा जिसमें चारों तारों के छोर अटकाने के लिए छोटे

छेद होते हैं और जो बाड़ी के पीछे के भाग में एक आँकड़े अथवा
 घटन में तोंत के टुकड़े की सहायता से घँघा रहता है। टेलपीस
 देगने में कुछ कुछ जिह्वा के आकार का होता है। इसलिए कुछ
 लोग उसे 'टंग' कहते हैं। (७) घटन—यह आँकड़ा या हुक जिसमें
 टेलपीस अटकवाया बाँधा जाता है। (८) फिंगर बोर्ड अथवा अंगु-
 लिपटरी—आयनूस का घना हुआ लंबा टुकड़ा जिस पर तार
 बसते हुए अंगुलियों चलाई जाती हैं। फिंगर-बोर्ड के ऊपर-ऊपर हो-
 र तार टेलपीस से खूँटियों तक जाते हैं (९) नेक अथवा गर्दन—
 फिंगर-बोर्ड का पिछला भाग जिस पर हथेली रहती है (१०) नट
 अथवा अटी—फिंगर-बोर्ड के एक किनारे पर तार जिस टुकड़े पर
 होते हुए खूँटियों तक जाते हैं यह आयनूस का टुकड़ा नट कह-
 ता है। (११) पेग वाक्स अथवा सिरा—यह ऊपर का भाग
 जिसमें खूँटियाँ रहती हैं और जिसके एक छोर पर नट और दूसरे
 छोर पर चक्कर सा घना रहता है (स्कॉल)। (१२) पेग अथवा
 खूँटियाँ—लकड़ी की चाबियाँ जिसमें तार बँधे रहते हैं और जिनके
 घुमाने से तारों के स्वर चढ़ाये-उतारे जाते हैं। (१३) एडजस्टर—
 टेलपीस में चारों तारों पर लगे हुए छोटे छोटे स्क्रू, जिनसे स्वर
 थोड़ा चढ़ाये और उतारे जाते हैं। कुछ बेलों में खूँटियों के स्थान
 पर बड़े स्क्रू होते हैं। (१४) चिनरेट—एक टुकड़ा जिस पर ठोढ़ी
 रखी जाती है। यह पसीने से धागे को बचाने के लिये होता है।
 (१५) तार—बेल में चार तार होते हैं। यूरोप में तो तोंत के तारों
 का प्रयोग अधिक होता है किंतु गमक, मीड व तानों के प्रयोग की
 सुविधा के लिए भारत में लोह (फीलाद या स्टील) के तार प्रयुक्त
 होते हैं। परन्तु पहले तीन लोहे के तारों पर सूक्ष्म चांदी या एलु-
 मिनियम के तार लपेटे रहते हैं। पहला तार कुछ मोटा होता है।
 चौथा तार पतला और फीलाद का होता है। अधिकतर पहले और

इसराज



दूसरे तार 'सिलवर वायर' और तीसरा तार 'एलुमिनियम-वायर' और चौथा 'स्टील वायर' होता है।

गज के मुख्य ५ अंग होते हैं। (१) स्टिक—लकड़ी की छड़ी (२) हेयर अथवा बाल—ये घोड़े के बाल होते हैं जो घोड़ी की एक ओर 'नट' में बंधे होते हैं और दूसरी ओर छड़ी के 'हेड' में बंधे रहते हैं। (३) हेड—गज का वह सिरा जिधर स्कू नहीं होता अर्थात् जिस सिर पर हाथ से गज को पकड़ते हैं। उसकी उलटी ओर का सिरा। (४) स्कू—जिससे बालों को फसा या ढीला किया जाता है। (५) नट—स्कू की ओर के ही सिर में एक तारों को बाँधने का प्रबन्ध होता है। गज के बालों में रंजिन (अथवा राजन) लगाया जाता है जिससे बालों में खुरदरापन आता है और तारों पर चलाने से रगड़ से ध्वनि उत्पन्न होती है।

तार-मिलाना :—पारचार्य प्रणाली में चार तार—जी, डी, ए और ई के होते हैं जो म, सा, प रें के समकक्ष समझे जा सकते हैं। भारत में अधिकांश संगीतज्ञ इसी क्रम से चारों तार मिलते हैं। किंतु कुछ लोग सृ प सा प में चारों तार मिलाकर बजाते हैं। एक तीसरी विधि प सा प सां में मिलाने की भी है और आज इस विधि का प्रचार बढ़ भी रहा है (इसी को सा म सां म भी मान सकते हैं। म सा रें में मिलाने वाले भी कोमल रे के रागों में चौथा तार सां में मिला लेते हैं।

इसराज

इसका तुंवा लकड़ी का और छोटा होती है और उसकी गहली प्वाल से मदी होती है, जैसे सारंगी में डोंड में सितार की तरह पढ़े लगे रहते हैं जो ताँब से फसे जाते हैं। इसप्रकार सारंगी और सितार, दोनों की कुछ बातें लेकर ययनकाल में ही आगे चलकर इसराज बनाया गया है। इसी को दिलरुवा भी कहते हैं। दिलरुवा

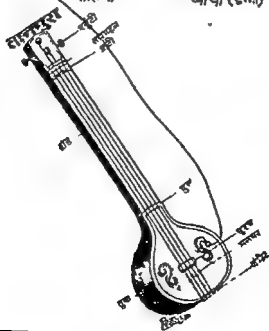
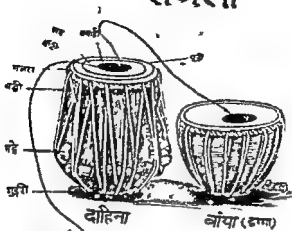
अनेक प्रकार के मिलते हैं किन्तु भेद केवल रूप में थोड़ा बहुत है। कहते हैं कि दिलरुपा ग्रंथ में, पञ्चाश और संयुक्तान्त में वज्रता है और उससे नीचे का भाग सारंगी की चपटी शस्त्र से होता है, और इसराज अधिकतर घंगाल में बजाया जाता है और उसके नीचे का भाग बुद्ध गोलाई लिए होता है। किन्तु केवल नीचे के भाग की शस्त्र के भेद से इसराज और दिलरुपा को पृथक्थाय नहीं माने जा सकते। वास्तव में वे एक ही वाद्य के दो नाम हैं। दिलरुपा नाम अधिक प्राचीन जान पड़ता है। दिलरुपा में तरफ के तार प्रायः इसराज से अधिक होते हैं।

इसराज के मुख्य अंग ये हैं :—(१) तुंवा, गाल से मढ़ा हुआ (२) लंगोट अथवा फील, तार बाँधने के लिए (३) रूँटियाँ, तारों के दूसरे छोरों को बाँधने के लिए (४) डाँड जिसमें पड़दे बँधे रहते हैं (५) घुरच अथवा घोड़ी—गाल की बनी तबली पर रखी हुआ टुकड़ा जिस पर से तार जाते हैं (६) अटी-सिरे में लगी पट्टी जिस पर से होकर तार, तारगहन के भीतर में खूँटियों तक जाते हैं (७) तारगहन—जिसमें तार पिरोये जायें रूँटी तक जाते हैं (८) तार-मुख्य तार चार होते हैं—पहला धाज का तार, जो मन्द्र-मध्यम में मिलता है। दूसरे और तीसरे तार मन्द्र पड़ज में मिलते हैं। उन्हें जोड़ी के तार कहते हैं। चौथा तार मन्द्र पचम से मिलता है। इस प्रकार धाज के तार से प्रारम्भ करके चारों तार म सा सा प में मिलते हैं। इसमें मतभेद भी मिलते हैं। पुत्र यादक प सा य सा में इसराज मिलते हैं कुछ म म प में और कुछ म सा सा में भी। (९) तरफ के तार :—ये मुख्य तारों की नीचे होते हैं और इनकी सख्या १४ और २२ के बीच में होती है और उन्हें बजाये जाने वाले राग के स्वरों के अनुकूल मिलाया जाता है। (१०) पड़दे—पड़दे चल ठाट में तो १६ और १६ के बीच में होते हैं। १६

अनेक प्रकार के मिलने हैं किन्तु भेद केवल रूप में थोड़ा है। कहने हैं कि दिलरुया बंधई, पंजाब और संयुक्तप्रान्त में अधिक बजता है और उसके नीचे का भाग मारंगी की चपटी शकल का होता है, और इसराज अधिकतर बंगाल में बजाया जाता है और उसके नीचे का भाग कुछ गोलार्ध लिए होता है। किन्तु केवल नीचे के भाग की शकल के भेद में इसराज और दिलरुया दो पृथक् वाद्य नहीं माने जा सकते। वास्तव में ये एक ही वाद्य के दो नाम हैं। दिलरुया नाम अधिक प्राचीन जान पड़ता है। दिलरुया में तरफ के तार प्रायः इसराज से अधिक होने हैं।

इसराज के मुख्य अंग ये हैं :—(१) तुंबा, खाल से मढ़ा हुआ (२, लँगोट अथवा फील, तार बाँधने के लिए (३) खूँटियाँ, तारों के दूसरे छोरों को बाँधने के लिए (४) डाँड जिसमें पड़दे बंधे रहते हैं (५) घुरच अथवा घोंड़ी—खाल की बनी तबली पर रखता हुआ डुकड़ा जिस पर से तार जाते हैं (६) थटी—मिरे में लगी पट्टी जिस पर से होकर तार, तारगहन के भीतर से खूँटियों तक जाते हैं (७) तारगहन—जिसमें तार पिरोये जाकर खूँटी तक जाते हैं (८) तार—मुख्य तार चार होते हैं—पहला बाज का तार, जो मंद्र-मध्यम में मिलता है। दूसरे और तीसरे तार मंद्र पड़ज में मिलने हैं। उन्हें जोड़ी के तार कहने हैं। चौथा तार मंद्र पंचम से मिलता है। इस प्रकार बाज के तार छे। प्रारम्भ करके चारों तार म सा सा प में मिलते हैं। इसमें मतभेद भी मिलते हैं। कुछ वादक प सा य सा में इसराज मिलते हैं कुछ म सा प . प में और कुछ म सा सा में भी। (९) तरफ के तार :—ये मुख्य तारों की नीचे होते हैं और इनकी संख्या १४ और २२ के बीच में होती है और उन्हें बजाये जाने वाले राग के स्वरों के अनुकूल मिलाया जाता है। (१०) पड़दे—पड़दे चल ठाट में तो १६ और १६ के बीच में होते हैं। १६

तब्रला



मे म, प, घ, नी, नी, सा रे, ग, म, म, प, घ, नी सां रे, ग के पड़ते होते हैं। १७ पड़दों वाले इसराज में घ जुड़ जाता, १८ पड़दों में नी जुड़ जाता है और १९ में ग में भी जुड़ जाता। (११) गज—जिसमें घोड़े के बाल लगे होते हैं और जिसमें पजन अथवा विरोजा लगाकर इसराज बजाया जाता है।

इस प्रकार सारङ्गी और सितार के अनुकरण पर इसराज अथवा दिलरुवा बना और इसराज को हम दिलरुवा का ही एक प्रकार मान सकते हैं। इस वाद्य में भी गायन-शैली और गत शैली, दोनों का प्रयोग होता है पर संगत के अधिक उपयुक्त होने से प्रथम शैली ही अच्छी लगती है, यद्यपि गतकारी के समुचित अंश को लाने से चमत्कार बढ़ जाता है और अधिक हानि भी नहीं होती।

तबला

परिचय और इतिहास :—भारतवर्ष में प्राचीन काल से ही अवनद्ध वाद्यों का विशेष महत्व रहा है। अवनद्ध से तात्पर्य उन वाद्यों से है जिनमें चमड़ा मढ़ा रहता है और उस पर हाथ अथवा लकड़ी से आघात करने से ध्वनि उत्पन्न होती है। वैदिक काल से ही इस प्रकार के वाद्य प्रचलित रहे हैं, जैसे दुन्दभी, आदम्बर, भूमि दुन्दुभी और वानस्पति आदि। रामायण और महाभारत में अनेक वाद्यों का उल्लेख है जैसे दुन्दुभी, भेरी, मृदंग, ढिमडिम आदि। एक किवंदंती है कि ब्रह्मा ने इस प्रकार के वाद्य का आविष्कार किया। त्रिपुरासुर को मारने पर शिव ने जो आनन्द मनाते हुए अपना तांडव नृत्य किया उसी के लिए ब्रह्मा ने इसको रचना की और कहते हैं कि सन से पहले गणेश जी ने जमीन में गड्ढा खोद कर उस पर उस राक्षस की खाल मढ़कर वादन किया। इस कथन

में वहाँ तक मृत्यु है, कहना कठिन है, किन्तु यह निश्चित है कि भारत में अति प्राचीन काल से ही तबला अथवा मृदंग प्रभृति वाद्य थे। ढोल, ढमरू आदि भी प्राचीन नाम हैं। कुछ विद्वानों का मत है कि प्राचीनकाल में 'दुर्दर' नामक एक वाद्य था जिसकी शब्द कुछ कुछ आधुनिक तबले की भाँति थी और उनका कहना है कि उसी की नकल करके तबला वाद्य बना है। दाहिने तबले की शक्ति का एक प्राचीन वाद्य चित्रों में मिला भी है। अधिकार विद्वानों के मत में अलाउद्दीन खिलजी के समय के अमीर तुसरो ने ही परावज को बीच से काटकर तबला वाद्य बनाया और क्रमशः उसमें सुधार व उन्नति की। कुछ स्थानों में (पञ्जाब आदि) आज भी वहाँ पर आटा लगाने का रिवाज है। कुछ भी हो, इतना निश्चित है कि जिस रूप में आज तबला मिलता है वह यमनकाल में खयाल गायकी के साथ साथ ही विकसित हुआ है। कुछ विद्वान फारस के 'तबल' नामक शब्द से तबले का सम्बन्ध जोड़ते हैं। आधुनिक काल में दक्षिण कर्नाटक संगीत में अचनद वाद्य में मुख्य प्रचलित वाद्य मृदंगम, मर्दलम, शुद्धमहलम हैं और उत्तर हिन्दुस्तानी संगीत में परावज और तबला है। परावज मृदंग का ही एक रूप है।

तबले के अंग — तबले के मुख्य अंग तो दो हैं (१) तबला अथवा दाहिना और (२) ढम्रा अथवा बाया। दाहिने तबले के विविध अंग इस प्रकार हैं —

(१) लकड़ी—तबले का मुख्य शरीर जो भीतर से खोखला होता है। अच्छे तबले बीना साग, सीसम, खैर और चंदन की लकड़ी के होते हैं (२) पृड़ी—तबले की लकड़ी का मुँह

(३)—स्याही—पूड़ी के बीच में चंद्राकार जो काला मसाला लगा रहता है। (४) चांटी—पूड़ी के किनारे किनारे चारों ओर जो स्याल की पतली पट्टी से होता है। (५) लव—चांटी और स्याही के बीच का स्थान (६) गजरा—पूड़ी के चारों ओर का चमड़े का धार जिसमें १६ छेद या घर होते हैं जिनसे बीच से बंदी जाती है। गजरे द्वारा ही पूड़ी बंधी रहती है और गजरे पर हथोड़ी से आघात करके स्वर ऊँचा नीचा किया जाता है। (७) गट्टे—८ छोटे लकड़ी के टुकड़े जो बद्धियों के नीचे दिये रहते हैं और जिन्हें ऊपर नीचे खिसकाने से स्वर नीचे ऊपर हो जाता है। (८) गुड़री—यह चमड़े का छोटा गजरा जो तबले की लकड़ी के नीचे होता है और जिसके सहारे तनला जमीन पर टिकता है। (९) बंदी चमड़े की डोरी जो गट्टों को दबाये अथवा कसे रहती है और जो ऊपर और नीचे के गजरा में बंधी रहती है।

ढांगे के अंग :—कूड़ी, जो अधिकतर मिट्टी की होती है परन्तु टूटने के कारण से ताँबे की कूड़ियाँ भी प्रयुक्त होने लगी हैं। लकड़ी के धारों भी मिलते हैं, विरोधकर पञ्जान में। पञ्जाय में धारों पर स्याही के स्थान आटा लगाने का रियाज है। (२) पूड़ी—कूड़ी पर बंधी हुई पूरी स्याल जिसके अंतर्गत स्याही और चांटी भी आ जाती है। (३) स्याही—धारों में मसाला अथवा स्याही एक ओर को चंद्राकार शकल की होती है, तबले की भांति बीच में नहीं। (४) चांटी—पूड़ी के किनारे किनारे की पट्टी। (५) लव—चांटी और स्याही के बीच का स्थान। इसे अधिकतर लव न कह कर केवल कर देते हैं। (६) गजरे—ऊपर बड़ा गजरा होता है और नीचे छोटा गजरा अथवा गुड़री। (७) डोरी—धारों में अधिकतर डोरी प्रयुक्त होती है जिन्हें छल्लों से कसते हैं। कुछ धागों में चमड़े की बंदी ही लगती है और छल्ले नहीं होते।

में कहाँ तक मत्स्य है, कहना कठिन है, किन्तु यह निश्चित है कि भारत में अति प्राचीनकाल में ही तबला अथवा मृदंग प्रभृति वाद्य थे। ढोल, डमरू आदि भी प्राचीन नाम हैं। कुछ विद्वानों का मत है कि प्राचीनकाल में 'दुर्दर' नामक एक वाद्य था जिसकी शक्ल कुछ कुछ आधुनिक तबले की भांति थी और उनका कहना है कि उसी की नकल करके तबला वाद्य बना है। दाहिने तबले की शक्ल का एक प्राचीन वाद्य चित्रों में मिला भी है। अधिकांश विद्वानों के मत में अलाउद्दीन खिलजी के समय के अमीर खुसरो ने ही परावज को धींच से काटकर तबला वाद्य बनाया और क्रमशः उसमें सुधार व उन्नति की। कुछ स्थानों में (पञ्जाब आदि) 'आज भी धार्ये पर आटा लगाने का रिवाज है। कुछ भी हो, इतना निश्चित है कि जिस रूप में आज तबला मिलता है वह यवनकाल में खयाल गायकी के साथ साथ ही विकसित हुआ है। कुछ विद्वान फारस के 'तबल' नक्कारा शब्द से तबले का संबंध जोड़ते हैं। आधुनिक काल में दक्षिण कर्नाटक संगीत में अचनद्व वाद्य में मुख्य प्रचलित वाद्य मृदंगम, मर्दलम, शुद्धमहलम हैं और उत्तर हिन्दुस्तानी संगीत में पखायज और तबला है। परावज मृदंग का ही एक रूप है।

तबले के अंग :—तबले के मुख्य अंग तो दो हैं (१) तबला अथवा दाहिना और (२) डग्गा अथवा बायां। दाहिने तबले के विविध अंग इस प्रकार हैं :—

(१) लकड़ी—तबले का मुख्य शरीर जो भीतर से खोखला होता है। अच्छे तबले बीजा साग, सीसम, खैर और चंदन की लकड़ी के होते हैं। (२) पूड़ी—तबले की लकड़ी का मुँह अर्थात् ऊपरी भाग जिससे ढँका रहता है वह स्याही, चांटी और खाल अथवा लव आदि से संयुक्त भाग पूड़ी कहलाता है।

(३)—स्याही—पूड़ी के बीच में चंद्राकार जो काला मसाला लगा रहता है । (४) चांटी—पूड़ी के किनारे किनारे चारों ओर जो खाल की पतली पट्टी से होता है । (५) लव—चांटी और स्याही के बीच का स्थान (६) गजरे—पूड़ी के चारों ओर का चमड़े का हार जिसमें १६ छेद या घर होते हैं जिनसे बीच से बद्धी जाती है । गजरे द्वारा ही पूड़ी बँधी रहती है और गजरे पर हथौड़ी से आघात करके स्वर ऊँचा नीचा किया जाता है । (७) गट्टे—८ छोटे लकड़ी के टुकड़े जो बद्धियों के नीचे दबे रहते हैं और जिन्हें ऊपर नीचे खिसकाने से स्वर नीचे ऊपर हो जाता है । (८) गुड़री—यह चमड़े का छोटा गजरा जो तबले की लकड़ी के नीचे होता है और जिसके सहारे तबला जमीन पर टिकता है । (९) बद्धी चमड़े की डोरी जो गट्टों को दबाये अथवा फसे रहती है और जो ऊपर और नीचे के गजरों में बँधी रहती है ।

ढागों के अंग :—कूड़ी, जो अधिकतर मिट्टी की होती है परन्तु टूटने के डर से ताँबे की कूड़ियाँ भी प्रयुक्त होने लगी हैं । लकड़ी के बायें भी मिलते हैं, विशेषकर पञ्जाब में । पञ्जाब में बायें पर स्याही के स्थान आटा लगाने का रिवाज है । (२) पूड़ी—कूड़ी पर मदी हुई पूरी खाल जिसके अंतर्गत स्याही और चांटी भी आ जाती है । (३) स्याही—बायें में मसाला अथवा स्याही एक ओर को चंद्राकार शक्ल की होती है, तबले की भांति बीच में नहीं । (४) चांटी—पूड़ी के किनारे किनारे की पट्टी । ५) लव—चांटी और स्याही के बीच का स्थान । इसे अधिकतर लव न कह कर केवल कर देते हैं । (६) गजरे—ऊपर बड़ा गजरा होता है और नीचे छोटा गजरा अथवा गुड़री । ७) डोरी—बायें में अधिकतर डोरी प्रयुक्त होती है जिन्हें छल्लों से फसते हैं । कुछ बायों में चमड़े की बद्धी ही लगती है और छल्ले नहीं होते ।

तबला मिलाना :—तबले को अधिकतर पञ्चम अथवा पंचम स्वर में मिलाया जाता है । जिस राग में पञ्चम वर्ज्य होता है उसमें यदि मध्यम लगता है तो तबला मध्यम स्वर में मिलाया जाता है । टीप के सुर में मिला हुआ तबला बहुत मजा देता है । पूर्वा के किनारे की गूँथन अथवा गजरे पर हर्षाडा में चोट देकर तबला मिलाया जाता है । स्वर बढ़ाने के लिए गूँथन के ऊपर चोट दी जाती है और स्वर उतारने के लिए गूँथन के नीचे से ऊपर की ओर चोट दी जाती है । मिलाने के दो क्रम प्रचलित हैं—(१) पहले किसी एक घर को मिलाकर, फिर उसकी दूसरी उलटी ओर पा ६ वाँ घर मिलाते हैं । फिर ५ वाँ और उसके विपरीत मिलाते हैं । अन्त में तबले के सभी घरों को घुमाते हुए पूर्णतः ठीक ठीक मिला लिया जाता है । (२) किसी भी घर से प्रारम्भ कर के धारी धारी तबले को घुमाते हुए सभी घरों को मिलाते जाते हैं । दोनों विधियाँ ही ठीक हैं । तबला मिलाने से पूर्व गायक अथवा वादक के स्वर को समझ लेना चाहिये । फिर, यदि अधिक अंतर हो, तो गद्दों को ढीला करके अथवा कस के तबले के स्वर को गायक वादक के निम्न लाना चाहिये, तब ऊपर लिखी विधियों से चांदी के पास गजरे अथवा गूँथन पर चोट देकर तबले को ठीक ठीक मिलाना चाहिये । कभी कभी तबलों में यह दोष होता है कि उनकी चांदी और लय अर्थात् सांस एक ही स्वर नहीं देती । मिलाते समय सांस की विशेष सहायता लेनी चाहिये । ऊँचे स्वर के लिए छोटे मुँह का तबला और नीचे स्वर के लिए बड़े मुँह का तबला लेना चाहिये स्याही को पतली करने से स्वर ऊँचा हो जाता है । बाँया किसी विशेष स्वर में नहीं मिलाया जाया —उसे केवल कस लिया जाता है । (झल्लों द्वारा या गजरे पर चोट देकर) कभी-कभी पड़ग अथवा मद्र पञ्चम में बाँया मिला लेते हैं ।

तबले के बाज :—यद्यपि प्रमीर सुसरो को तबले का रचयिता कहे हैं किन्तु पहला प्रसिद्ध तबलिया, जिसका पता चलता है, दिल्ली का बल्लू खाँ था। बल्लू खाँ के दो मुख्य शिष्य कहे जाते हैं—घरसू खाँ और मोदू खाँ। इन्हीं ने तबले का बहुत प्रचार किया। पहले हिंदू तबलिये बनारस के पं० राम सहाय जी कहे जाते हैं जो मोदू खाँ के शिष्य थे। इस प्रकार तबले का प्रचार बढ़ा। बाद में तबले के मुख्य दो बाज (अथवा बजाने की शैली) चल पड़ी :—(१) दिल्ली अधना परिचमी बाज और (२) पूरबी बाज। परिचमी बाज अधिस्तर दिल्ली और पञ्जाब प्रांत में चला और पूरबी बाज लखनऊ और बनारस में। इसी से आगे चलकर तबलिये के मुख्य घराने बन गये (१) दिल्ली घराना (२) पञ्जाब घराना (३) लखनऊ घराना और (४) बनारस घराना। सभी घरानों की निजी विशेषताएँ बन गईं और इसीलिए इन चार घरानों के चार पृथक् बाज भी कहे जाने लगे। किन्तु मुख्य बाज दो ही हैं—दिल्ली बाज और पूरबी बाज। दिल्ली बाज का प्रधान केंद्र दिल्ली और पूरबी बाज का प्रधान केंद्र बनारस माना जाता है।

आधुनिक काल में दिल्ली बाज के खलीफा नत्थू खाँ साहब एक अत्यन्त प्रसिद्ध तबलिया हो गए हैं, जिनका शुद्ध धर्प पूर्व देहांत हो गया। आजकल दिल्ली में काले खाँ एक वृद्ध तबलिया हैं जिनके विषय में कहा जाता है कि उनके पास दिल्ली का सारा तबला मौजूद है। इस समय दिल्ली बाज के सबसे प्रसिद्ध तबलिया प्रो० हबीब उद्दीन कहे जा सकते हैं जो भारतवर्ष की लगभग सभी बड़ी कानफ्रेन्सों में बुलाये जाते हैं। वे संगत में भी निपुण हैं। दिल्ली के ही एक मसीत खाँ साहब आजकल कलकत्ते में हैं। वे बहुत प्रसिद्ध खलीफा हैं और दिल्ली का तबला इस समय उनके

पाम भरपूर है। ममीनगों के लड़कें प्रो० करमात रंग भी फलक
में रहते हैं और उन्होंने भी अनेक कानकरेन्मों में नाम कमाया है।

पूरबी बाज के एक गलीफा मुन्ने रंग लगनऊ में थे जिनमें
छोटे भाई आज़िद हुसेन लगनऊ के एक अत्यन्त प्रसिद्ध तबलिया
हो गए हैं। आज़िद हुसेन साहब का भी देहान्त कुछ वर्ष पूर्व हो
गया। आजकल इनके गानदान के तबलिया वाजिद हुसेन रंग
लगनऊ में हैं। बनारस में मुरदाम (नन्तूजी) और उनके शिष्य
'श्री निरहूजी महाराज प्रसिद्ध तबलिये हो गए हैं और इन्हीं निरहू
जी के शिष्य श्री शांता प्रसाद (गुदई महाराज) आज भी बनारस
के एक प्रसिद्ध तबलिया माने जाते हैं। कुछ वर्ष पूर्व बनारस के श्री
पीरू मिश्र एक प्रसिद्ध तबलिया थे, जिनकी धार कानकरेन्मों में
सबसे अधिक जमी थी और वे मंगत के ती देवता कहे जाते थे।
आजकल बनारस में प्रसिद्ध तबलिये श्री कटे महाराज और श्री
अनोखेलालजी हैं जिनकी धार सभी कानकरेन्मों में जम चुकी है।

आजकल एक और प्रसिद्ध तबलिया हैं जिनका नाम अहमद
जान थिरकुआ है। इनका नाम भी बहुत हो गया है और इनकी
शिरोपता यह है कि इनके भीतर दिल्ली बाज और पूरब बाज दोनों
का अंग है। ये दिल्ली के 'सालो' और पूरब की परने-दुमड़ों में तो
बढ़ हैं ही, साथ ही इनमें मंगत का भी चमत्कार है। इसीलिये वे
चारों पट के तबलिये कहे जाते हैं।

दिल्ली बाज और पूरब बाज में मुख्य भेद यही है कि दिल्ली
बाज में एक तो चोटी का काम अधिक होता है, लव का काम कम
और दूसरे उसमें प्रायः दो अंगुलियों तर्जनी का मध्यमांगुलि का ही
अधिक प्रयोग होता है। अतः दिल्ली बाज अधिक कोमल होना
है, बंद बोली के कारण। पूरब बाज में लव का अधिक प्रयोग और

अंगुलियों का प्रयोग होता है। यह वाज जोरदार होता है, जो सोलों की अधिकता के कारण। बनारस के अथवा पूरव वाज में सोलो (मुक्त वादन) का वह आनन्द नहीं जो दिल्ली अथवा पश्चिमी वाज में होता है। दिल्ली वाज में, सोलों के प्रारम्भ में पेश करा अथवा कायदा पूरी तरह से बरता जाता है, जबकि पूरव में ड्रमों और परनों से ही बजाना प्रारम्भ कर दिया जाता है। संगत के क्षेत्र में दोनों का अपना-अपना निरोप स्थान है।

ताल और उसके दस प्राण

संगीत के क्षेत्र में समय की गति का लय और समय नापने की इकाई को मात्रा कहते हैं। बहुत धीमी लय को विलम्बित, तेज लय को द्रुत और साधारण लय को मध्य लय कहते हैं, जो न तेज हो और न बहुत धीमी। प्रायः एक मात्रा को एक सेकंड का माना गया है किंतु व्यवहार में हम उसे छोटा बड़ा कर लिया करते हैं। विभिन्न मात्राओं के समूह को ताल कहते हैं, जो संगीत में समय नापने का साधन होता है। ताल के भीतर शुद्ध मात्राओं के छोटे समूहों को विभाग कहते हैं और प्रत्येक विभाग की प्रारम्भिक मात्रा पर ताली या खाली पड़ती है। खाली पर हाथ नीचे मुका देते हैं, हाथ से ताली नहीं देते। १ ली मात्रा की ताली को सम कहते हैं जहाँ गायन-वादन आदि में सबसे अधिक जोर पड़ता है।

ताल के दस प्राण माने गये हैं :—काल, मार्ग, क्रिया, अंग, प्रह, जाति, कला, लय, यति और प्रस्तार। वास्तव में इन शब्दों का प्राचीन संगीत में और आधुनिक कर्नाटक संगीत में तो प्रयोग मिलता है किन्तु आधुनिक हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति में इनमें से अधिकांश का प्रयोग मिट सा गया है किन्तु फिर भी इनके भावों का स्थान हिन्दुस्तानी संगीत में स्वीकार करने में आपसि नहीं है। अतः दसों प्राणों का संक्षिप्त परिचय नीचे दिया जाता है :—

(१) कालः—गाने, बजाने अथवा नाचने में जो समय व्यतीत होता है उसे काल कहते हैं। ताल के एक आवृत्त का समय, पूरी स्थायी अंतरे का समय अथवा विभिन्न विभागों या मात्राओं का समय, ये सभी काल के क्षेत्र के अंतर्गत आते हैं।

(२) मार्गः—ताल के समे को मार्ग कहते हैं जिसका अर्थ यह है कि ताल में प्रमाण-मात्रा (मात्रा की दृष्टि) कितनी बड़ी मानी गई है और उसके अनुसार उसके विभिन्न अंग कितनी २ मात्राओं के हैं और ताली, गाली आदि कितनी कितनी दूर पर आती हैं, इत्यादि। दक्षिण कर्नाटक संगीत में आज भी यह स्वीकिया गया है कि प्राचीन काल में मात्रा के प्रमाण को बदल कर और साथ ही साथ किसी मुख्य अंग (विभाग) की मात्राओं की संख्या में परिवर्तन करके विभिन्न ताल-पद्धतियाँ अथवा विभिन्न तालों की रचना होती थी। उदाहरणार्थ 'अक्षरकाल' मात्रा का एक छोटा प्रमाण था जिसके आधार पर कर्नाटक ३५ तालों की पद्धति बनी और चार अक्षर कालों के बराबर एक 'मात्रा' मानी गई जिसके आधार पर (अर्थात् मात्रा के जिस बड़े प्रमाण से) १०८ तालों की पद्धति अथवा कुछ अन्य पद्धतियाँ बनी थीं। आधुनिक कर्नाटक ३५ तालों की रचना में लघु (- ।) की मात्राएँ बदलती हैं।

(३) क्रियाः—ताल को हाथ पर दिखलाने की विधि को क्रिया कहते हैं। मुख्य क्रियाएँ तो दो होती हैं (१) एक मशब्द क्रिया, जिसमें दोनों हाथों से ताली दी जाती है और (२) निःशब्द क्रिया, जिसमें ताली न देकर अँगुलियों अथवा दाहिने हाथ को किसी ओर मुकाफर या हिलाकर मात्राएँ गिनी जाती हैं अथवा विभाग दिखलाये जाते हैं। हिन्दु संगीत में खाली का विभाग अलग होता है और खाली की मात्रा पर हाथ को प्रायः दाहिनी ओर हिला

ते हैं। कर्नाटक संगीत में खाली को विसर्जितम् कहते हैं और वह विभाग की प्रारम्भिक मात्रा पर नहीं होती बरन् वह विभाग के बीच की मात्राओं को दिखाने के लिए प्रयुक्त होती है। विसर्जितम् तीन प्रकार की होती है (१) पताकं, जिसमें हाथ को ऊपर उठाते हैं (२) कृपय, जिसमें हाथ को बाईं ओर झुकाते हैं और (३) मर्पिणि, जिसमें हाथ को दाहिनी ओर झुकाते हैं। अँगुलियों का प्रयोग करते समय प्रत्येक अँगुली एक-एक मात्रा की होती है।

(४) ध्रंग :—ताल के विभागों को ध्रंग कहते हैं। विभिन्न तालों में विभिन्न मात्राओं के विभाग होते हैं। कर्नाटक संगीत में मुख्य ६ ध्रंग माने गये हैं और उनकी मात्राएँ तथा उनके चिह्न निश्चित हैं, यथा :—

ध्रंग (१) अणुद्रुत.....	—.....	अक्षरकाल	१
„ (२) द्रुत	°	„	२
„ (३) लघु	„	४
„ (४) गुरु	४या५...	„	८
„ (५) प्लुत	३या४...	„	१२
„ (६) काकपद.....	+ ...	„	१६

इस प्रकार इन छः ध्रंगों से ही दक्षिण के सब ताल बने हैं।

(५) मद्द :—प्राचीनकाल में ताल के आवर्त में किसी गीत के प्रारंभ के स्थान को मद्द कहते थे और आज भी कर्नाटक संगीत में यही परिभाषा मानी जा रही है। मद्द के मुख्य दो भेद होते थे (१) सम मद्द तब होता था जब गीत, ताल के साथ प्रारंभ हो अर्थात् जब वह १ ली मात्रा से प्रारंभ हो। (२) विषम मद्द तब होता था जब गीत, ताल के साथ न प्रारंभ हो। विषम मद्द के दो प्रकार माने जाते थे (१) अर्धत, जब गीत का प्रारंभ ताल से पूर्व हो और (२) अनागत, जब गीत का प्रारंभ ताल के बाद हो।

हिन्दुस्तानी संगीत में 'जाति' शब्द का भी स्पष्ट अर्थ नहीं रह गया है। साधारणतः सम संख्या की मात्राओं के विभाग वाले ताल चतस्र जाति के ताल माने जाते हैं जैसे तीन ताल, कहरवा, आदि। तिस्र जाति के तालों में ३, ३ मात्राओं के विभाग होते हैं जैसे दादरा, मिश्र जाति में धमार, खड में भूपताल कहे जा सकते हैं, किन्तु वास्तव में हिन्दुस्तान संगीत में केवल दो ही प्रयुक्त होती हैं चतस्र लयकारी और तिस्र लयकारी।^१

चतस्र जाति की मात्रायें ४ (X), २ (S), १ (—), ३ (o), २ (∪), ३ (∩) और ३ (≡) हैं। और तिस्र जाति की मात्रायें ३ (□), ३ (▽), ३ (—), ३ (=) और ३ (≡) हैं।

(७) कला :—तबला बजाने की विधि और शैली को ही कला कहते हैं। विभिन्न घरानों की कला अपनी एक विशेषता रखती है।

(८) लय :—इसका वर्णन इस प्रकार के प्रारम्भ में और संगीत शास्त्र के प्रथम भाग के द्वितीय अध्याय में किया जा चुका है।

(९) यति :—लय अथवा गीत नापने की विधि को यति कहते हैं। शास्त्र में इसके भी प्रकार लिखे हैं किन्तु उनका उपयोग हमारे यहाँ नहीं होना।

(१०) प्रस्तार :—तबला बजाते समय कायदा, पलटा, रैला, टुकड़े, परन आदि बातें हुए जो बिस्तार किया जाता है उसी को शास्त्र में प्रस्तार लिखा है।

तबले के दस वर्ण :—तबले पर बजने वाले सभी धोल, मुख्य १० धरों की सहायता से निकल सकते हैं, ये मुख्य वर्ण निम्न-लिखित हैं :—

आजकल ग्रह के चार प्रकार सम, विषम, अतीत और .
हिन्दुस्तानी संगीत में स्वीकार किये जाते हैं। समग्रह पड़ती .
को और विषम ग्रह खाली को कहते हैं। अतीत और अनागत का
प्रयोग अनेक प्रकार के गायक वादक अथवा विशेष कर तबल
करते हैं। मुख्य सम के बीत जाने पर जोर से धा मारना या स
दिखाना अतीत ग्रह कहलाता है और मुख्य सम के पूरे ही स
दिखाने को अनागत ग्रह कहते हैं। त्रिताल बजाते समय यदि स
के बाद के “धि” पर जोर दें या वहाँ एक जोरदार धा मारा जा
तो अतीत ग्रह होगा :—(खाली में उदाहरण)

धा ति ति ता | धा धि धि धा धा धि धि धा | ...
| x

यदि सम के “धा” के पूर्व के “धा” पर जोर दिया जाय तो यह
अनागत ग्रह होगा :—धा ति ति ता | धा धि धि धा ध धि धि धा |
x

क्योंकि अनागत का अर्थ है “बाद को आने वाला”—मुख्य सम
बाद को आती है अतः अनागत। अतीत का अर्थ है बीता हुआ—
मुख्य सम बीत जाने पर सम दिखाना अतीत ग्रह हुआ। अतः
हिन्दुस्तानी संगीत में अतीत और अनागत, सम का भ्रम उत्पन्न
करने के साधन बन गए हैं।

जाति :—विभागों की मात्राओं संख्या के बदलने से जो तालों
का वजन बदल जाता है उसी से विभिन्न जातियाँ बनी हैं। दक्षिण
पद्धति में लघु (= १) की मात्रा बदलने से कुल पाँच जातियाँ
बनती हैं :—चतुस्त्र, तिस्र, मिश्र, खंड और संकीर्ण पाँच जातियाँ
हैं जिनमें क्रमशः लघु की मात्राएँ ४, ३, ७, ५ और ६ होती हैं।
इन्हीं ५ जातियों की सहायता से कर्नाटक के ३५ तालों को पद्धति
बनी है।

हिन्दुस्तानी संगीत में 'जाति' शब्द का भी स्पष्ट अर्थ नहीं रह गया है। साधारणतः सम संख्या की मात्राओं के विभाग वाले ताल चतस्र जाति के ताल माने जाते हैं जैसे तीन ताल, कहरवा आदि। तिस्र जाति के तालों में ३, ३ मात्राओं के विभाग होते हैं जैसे दादरा, मिश्र जाति में धमार, खंड में भूपताल कहे जा सकते हैं, किन्तु वास्तव में हिन्दुस्तान संगीत में केवल दो ही प्रयुक्त होती हैं चतस्र लयकारी और तिस्र लयकारी।

चतस्र जाति की मात्रायें ४ (X), २ (S), १ (—), ३ (o), २ (—), ३ (≡) और ३ (≡) हैं। और तिस्र जाति की मात्रायें ३ (□), ३ (N) ३ (—), ३ (=) और ३ (≡) हैं।

(७) कला :—तबला बजाने की विधि और शैली को ही कला कहते हैं। विभिन्न घरानों की कला अपनी एक विशेषता रखती है।

(८) लय :—इसका वर्णन इस प्रकार के प्रारम्भ में और संगीत शास्त्र के प्रथम भाग के द्वितीय अध्याय में किया जा चुका है।

(९) यति :—लय अथवा गीत नापने की विधि को यति कहते हैं। शास्त्र में इसके भी प्रकार लिखे हैं किन्तु उनका उपयोग हमारे यहाँ नहीं होता।

(१०) प्रस्वार :—तबला बजाते समय कायदा, पलटा, रैला, डुकड़े, परन आदि वाते हुए जो विस्तार किया जाता है उसी को शास्त्र में प्रस्वार लिखा है।

तबले के दस वर्ण :—तबले पर बजने वाले सभी धोल, मुख्य १० वर्णों की सहायता से निकल सकते हैं, ये मुख्य वर्ण निम्न-लिखित हैं :—

केवल दाहिने ताले पर बजने वाले वर्ण → (१) ता या ना
 (२) ति या तौ
 (३) दि या धुन्
 (४) न्
 (५) ते
 (६) टे यां रे

केवल बायें ताले पर बजने वाले वर्ण → (७) ने या वे
 (८) के या क या कन्

दाहिने या बायें दोनों पर साथ-२ बजने वाले वर्ण → (९) धा
 (१०) धि

कुछ लोग ताले के मूल वर्ण या अक्षर सात मानते हैं :

दाहिने के (१) ती (२) ना (३) दिन् (४) ति (ते) (५) रि (रे)
 बायें के (६) धि और (७) कन्।

ये सातों उपर्युक्त १० वर्णों के भीतर भी आगये हैं। ताले इन मूल वर्ण तथा अन्य बोलों में निकालने अथवा बजाने की विधि इस पुस्तक के चैत्र के बाहर की वस्तु है।

ताल के पारिभाषिक शब्द

(उदाहरण सब तीन ताल के दिये गये हैं ।)

(२) ठेका :—बिस्ती ताल की प्रत्येक मात्रा में, लयकारी के साथ, ताले पर बजने योग्य विभिन्न वर्णों को बांधकर, पूरे एक आवत या जो बोल बनाया गया है, उसे उस ताल का ठेका (अथवा बोल) कहते हैं। जैसे तीन ताल का ठेका है :—

धा धि धि धा धा धि धि धा धा ति ति ता ता धि धि धा
 | x | २ | ० | ३

आवृत्ति:—किसी ताल में सम से सग तक के पूरे बोल को आवृत्ति

कहते हैं क्योंकि उसके बाद फिर बार-बार वही धोल या ठेका दोहराया जाता है। यही "आवृत्ति" शब्द आगे चलकर भिगड़ कर 'आवर्तन' अथवा 'आवर्त' बन गया तीन ताल की एक आवर्तन १६ मात्रा की हुई। ४० मात्राओं में भमताल के चार आवर्त हुए।

(३) साथ:—गायन अथवा वादन के साथ तबला बजाने वाला जय उसकी लयकारी के समान धोल-रचना करता हुआ तबला बजाता है अथवा संगत करता है तब उसके इस काये को 'साथ करना' कहते हैं। 'साथ' और 'संगत' पर्यायी हैं। संगत का समन्वय तभी प्रशंसनीय होता है जबकि बरालया गायक अथवा वादक के लय-पुँच आदि के सदृश धोल बजाते हुए भी ताल का ध्यान बनाये रखते और साथ ही गायन अथवा वादन का सौंदर्य नष्ट न होने दे धरन् उसे और भी अधिक बढ़ा दे।

(४) 'साली, राली सम, विभाग' और 'दुगुन, त्रिगुन, चौरगुन, आड़, कुआड़' आदि शब्दों की व्याख्या क्रमशः संगीत शास्त्र, भाग १ और इस पुस्तक के पृ० ६८—६८ में विस्तार सहित दी जा चुकी है। अतः उसे यहाँ दोहराना अनावश्यक है।

भिआड़ अथवा विआड़ लयकारी का स्पष्टीकरण कहाँ हो सकता है। इसके दो भी दो मत हैं। (१) एक मत में विआड़ का तात्पर्य कुआड़ की आड़ से। आड़ में १ मात्रा के अंतर्गत ३ मात्रा धोली जाती है। कुआड़ (आड़ की आड़) में १ मात्रा में $३ \times ३ = ९$ धोली जाती है। अतः विआड़ (कुआड़ की आड़) में १ मात्रा में $९ \times ३ = २७$ मात्राएँ धोली जायेंगी अर्थात् ८ मात्रा में २७ मात्रा धोलना विआड़ का एक अर्थ हुआ। (२) दूसरे मत में विआड़, पौने दो गुन को कहते हैं जिसका अर्थ हुआ १ मात्रा में ३ मात्रा अर्थात् ४ में ७ मात्रा धोलना।

(५) क्रिस्म :—विभागों और ताल की शक्ल को न बदलें हुए उनके ठेके को ही भिन्न भिन्न प्रकार से बजाने को क्रिस्म कहते हैं। उदाहरणार्थ तीन ताल में धा धिधिधा के स्थान पर प्रकृति धिधा कर देने से तीन ताल की एक क्रिस्म बन जाती है। इसी प्रकार तीन ताल की एक क्रिस्म नीचे दी जाती है :—

धि धि धा धा धा धा धि धि ति ति ता ता धा धा धि धि
 x २ ० ३

इसी प्रकार दादरा की क्रिस्में दी जाती हैं :—

(अ) धि धि ना धा तू ना
 x ०

(ब) धाग धा ति ताक ता ति
 x ०

(६) टुकड़ा :—गायन में तार और सितार में तोंड़े की भाँति टुकड़ा, अपने व्यापक अर्थ में, तबले के सभी प्रकार के धोलों के समूहों का नाम है। अर्थात् इस व्यापक अर्थ में मोहरा, मुखड़ा, गत परन आदि सभी एक प्रकार के टुकड़े हैं।

परन्तु विशेष अर्थ में टुकड़ा धोलों का एक वह समूह होता है जो अधिकतर १ से ३ आवर्तन तक का हो जिससे एक विशेष नाम (परन, गत आदि) देना पड़े। टुकड़ों में कोई विशेष बंधन नहीं होता—न ताल की शक्ल का और न लयकारी का। टुकड़ा तोड़ा सहित भी हो सकता है और तोड़े का भी। दोनों के उदाहरण नीचे दिए जाते हैं।

डुम्डा तीहा सहित — धा धा तिरकिट धा, तिर न्टि धा,

ता धा कडान् धा कत्ता ^x घ, तिर न्टि, धा तूना कत्ता

धा कत्ता धा कत्ता धा

डुम्डा तेतीहे फा — नक ता धिरकिट तरु धा ।

किट तक धाधा तूना धिडनग तिरकिट तक, ता तिरकिट

धेना धागे नधा तिरकिट धा

(७) ताहा — किसी बोल को हूबहू एक ही ढंग से पूरा पूरा तीन बार बनावकर सम पर आने को तीहा कहते हैं। तीहे दो प्रकार के होते हैं (१) एक वेदम तीहे होते हैं जिनमें बीच की दो समानियों पर रुका नहीं जाता और (२) दूसरे दमदार तीहे होते हैं जिनमें बीच की दोनों समानियों पर थोड़ा रुका जाता है। दोनों के उदाहरण नीचे दिये जाते हैं।

वेदम तीहा — वेचे तेटे धाधा वेचे तेटे धाधा वेचे तेटे धा

दमदार तीहा — धाधा तिरकिट धाधा तूना धा ऽ धाधा

तिरकिट धाधा तना धा ऽ धाधा तिरकिट धाधा तूना धा

(५) त्रिस्म — विभागा और ताल में शब्द को न बदलते हुए उनके ठेके को ही भिन्न भिन्न प्रकार में बचाने को त्रिस्म कहते हैं । उदाहरणार्थ तीन ताल में वा धि धि धा के स्थान पर प्रत्येक धि धि धा कर देने से तीन ताल की एक त्रिस्म बन जाती है । इसी प्रकार तीन ताल की एक त्रिस्म नीचे दी जाती है —

धि धि धा धा धा धा धि धि धि धि धि धि धि धि धि धि
 | x | २ | ० | ३ |

इसी प्रकार दादरा भी त्रिस्में ली जाती है .—

(अ) धि धि ना धा तु ना
 x ०

(ब) धा धा धि धि धा धि धि धि
 x ०

(६) टुकड़ा — गायन में तार और सितार में तौड़े की भाँति टुकड़ा, अपने व्यापक अर्थ में, तबले के सभी प्रकार के धोलों के समूहों का नाम है । अर्थात् इस व्यापक अर्थ में मोहरा मुखड़ा, गत परन आदि सभी एक प्रकार के टुकड़े हैं ।

परन्तु विशेष अर्थ में टुकड़ा धोला वा एक चढ़ समूह होता है जो अधिकतर १ से ३ आवर्तन तक का हो जिससे एक विशेष नाम (परन, गत आदि) देना पड़े । टुकड़ों में कोई विशेष ध्वन नहीं होता—न ताल को शकल का और न लयकारी का । टुकड़ा ताहा सहित भी हो सकता है और रे ताहे का भी । दोनों के उदाहरण नीचे दिए जाते हैं ।

डुक्ड़ा तीहा सहित :—धा धा तिरकिट धा, तिर किट धा

ती धा वदान् धा कत्ता ध, तिर किट, धा तूना कत्ता

धा कत्ता धा कत्ता धा

डुक्ड़ा वेतीहे धा :—नक, ता धिरकिट तक, धा

किट तक धाधा तूना धिडनग तिरकिट तक, ता तिरकिट

धेना धागे नधा तिरकिट धा

(७) तीहा :—किसी घोल को हूबहू एक ही ढंग से पूरा पूरा, तीन बार बजाकर सम पर आने को तीहा कहते हैं। तीहे दो प्रकार के होते हैं (१) एक वेदम तीहे होते हैं जिनमें धीच की दो समानियों पर रुका नहीं जाता और (२) दूसरे दमदार तीहे होते हैं जिनमें धीच की दोनों समानियों पर थोड़ा रुका जाता है। दोनों के उदाहरण नीचे दिये जाते हैं।

वेदम तीहा :—धेधे तेटे धाधा धेधे तेटे धाधा धेधे तेटे धा

दमदार तीहा :—धाधा तिरकिट धाधा तूना धा धा धाधा

तिरकिट धाधा तूना धा धा धाधा तिरकिट धाधा तूना धा

(२) मुखड़ा — मुखड़ा वह छोटा बोल है जो अधिकतर गायन अथवा वादन के चिन्तकृत प्रारम्भ में गायक-वादक के साथ सम-दिगाने के लिए प्रयुक्त होता है। जिस प्रकार नाच के पूर्व उठान गजती है वही प्रकार गायक-वादक के पूर्व मुखड़ा बजता है। अतः यह एक प्रकार से एक छोटी उठान होती है परन्तु मुखड़े के दोन उठान की अपेक्षा मुलायम होते हैं। गायन-वादन के मध्य में जा गायक-वादक के साथ मुखड़ा पकड़ने तथा सम पर मिलाने के लिए छोटे-छोटे बोल बजाये जाते हैं उन्हें भी बहुत से लोग मुखड़ा कहते हैं किन्तु ये वास्तव में मोहरा होते हैं। मुखड़े के बोल मोहरे की अपेक्षा कुछ जोरदार होते हैं मुखड़े अधिकतर १ आघत से बड़े नहीं होते, छोटे ही होते हैं। मुखड़े तीहेर और बेतीहे के भी हो सकते हैं —

मुखड़ा बेतीहे का — धागेतेटे तागेतेटे धागेतेटे तागेतेटे

कडधा S ता S न धा S ^३फिट दी S धा S किठधा

मुखड़ा तीहा सहित — येटे धेटे धागे तेटे कडधातेटे धागे तेटे

धागे नन गदिगिन नगतेटे कत कत क S ता धे के टे क S

ता धे केटे धागे तेटे कडधा S न धा S कडधा S न धा S कडधा S न
धा

(६) मोहरा — यह छोटा ठुलड़ा है जिसे संगत करते समय गायन-वादन के मध्य में गायक वादक के मुखड़ा पकड़ कर सम पर मिलाने के साथ ० बजाकर सम पर मिलते हैं। जहाँ से गायक

गीत का मुखड़ा पकड़े वहाँ से तयलिये को मोहरा बनाकर उसके साथ सम पर आना पड़ता है, तभी उसकी प्रशंसा होती है। मोहरे खूबसूरती ये लिए ही गायन-वादन की संगत में प्रयुक्त होते हैं। बहुत से विद्वान् खाली से सम तक के तीहे (अथवा तिहाई के धोलों) को ही मोहरा कहते हैं पर वास्तव में मोहरे तीहे सहित वा तीहे रहित दानों प्रकार के सुनने में आते हैं। मोहरे १ आयत से छोटे ही होते हैं। बड़े स्थलों में तो ३, ३, ६, १, १३, २ आदि छोटी-छोटी मात्राओं के भी मोहरे बजाये जाते हैं।

मोहरा (मुँह में) मुखड़ा (मुख से) दोनों ही गीत अथवा गत के मुखड़े के साथ बजाकर सम पर मिलने का अर्थ रखते हैं किन्तु आजकल तयलियों के संसार में मोहरा और मुखड़ा प्रयोग की दृष्टि से पृथक् हो गये हैं।

मोहरा बेतीहे का :—धिरधिर फिट तक ता ऽ तिरकिट तक

ता ऽ तिरकिट तक ता ऽ तिरकिट तक धा

मोहरा तीहा सहित :—ता ऽ तुना फिट तक ता ऽ तिर

फिट तक तिरकिट तकता ऽ तिरकिट धा, तिरकिट

तकता ऽ तिरकिट धा, तिरकिट तकता ऽ तिरकिट धा

(१०) उठान :—यह बड़ा और जोरदार बोल है जो अधिकतर नाच के पूर्व में बजाया है। उठान किसी भी मात्रा वा लयकारी में केंद्रित जा सकता है। कभी-कभी सोलो तबला में भी प्रारम्भ में उठान-बजाई जाती है उठान एक प्रकार से प्रारम्भिक परन है।

(८) मुखड़ा :—मुखड़ा वह छोटा बोल है जो अधिकतर गायन अथवा वादन के प्रारम्भ में गायक-वादक के साथ सम-दिराने के लिए प्रयुक्त होता है। जिस प्रकार नाच के पूर्व उठान बजती है उसी प्रकार गायक-वादक के पूर्व मुखड़ा बजता है। अतः यह एक प्रकार से एक छोटी उठान होती है परन्तु मुखड़े के बोल उठान की अपेक्षा मुलायम होते हैं। गायन-वादन के मध्य में जा गायक-वादक के साथ मुखड़ा पकड़ने तथा सम पर मिलने के लिए छोटे-छोटे बोल बजाये जाते हैं उन्हें भी बहुत से लोग मुखड़ा कहते हैं किंतु वे वास्तव में मोहरा होते हैं। मुखड़े के बोल मोहरों की अपेक्षा कुछ जोरदार होते हैं मुखड़े अधिकतर १ आवर्त से बड़े नहीं होते, छोटे ही होते हैं। मुखड़े तीहेदार और बेतीहे के भी हो सकते हैं :—

मुखड़ा बेतीहे का :—धागेतेटे तागेतेटे धागेतेटे तागेतेटे

कड़धा S ता S न् घा S फिट् दी S धा S फिट् धा

मुखड़ा तीहा सहित :—धेटे धेटे धागे तेटे कड़धातेटे धागे तेटे

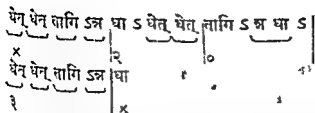
धागे नन गदिगिन नगतेटे कत कत क S ता धे के टे क S

ता धे केटे धागे तेटे कड़धा S न् घा S कड़धा S न घा S कड़धा S न्

धा

X

(९) मोहरा :—वह छोटा डुकड़ा है जिसे संगत करते समय गायन-वादन के मध्य में गायक वादक के मुखड़ा पकड़ कर सम पर मिलाने के साथ २ बजाकर सम पर मिलते हैं। जहाँ से गायक



(१२) गत :—परन, कायदा. पेशकारा आदि से पृथक् एक विशेष प्रकार के बोलों के समूह को गत कहते हैं जो अधिकतर पहले ठाह में, फिर दो चार दुगुन में और चार चार चौगुन में बजाई जाती है और जिसके बोल परन से मुलायम होते हैं। गत तबले की एक मुख्य चीज है। कुछ विद्वानों के अनुसार गत के बीच में सम दिखलाने वाला स्वतन्त्र धा नहीं आता और न गतों में तीहे प्रयुक्त होते हैं। कुछ के अनुसार गतों में चाँदी के बोलों का अधिक प्रयोग होता है। गत सोलो में बजाई जाती है।

गत :—धी धिनक तकिट धिनक धा, तिरकिट धातिट

धिनग दि गिन नगेन नगेन तकिट धिनक धा, तिरकिट धातिट

धिनग दिगिन

(१३) कायदा :—बोलों के उस समूह को कायदा कहते हैं जो अधिकतर एक आवर्त का और कभी-कभी दो या अधिक आवर्त का होता है और जिसकी रचना ताल के विभागों के अनुसार होती है। कायदा में ताल की शब्द कायम रहती है और 'उनमें' भरे के स्थान पर भरी और खाला के स्थान पर खाली होती है। सोलो धाज में प्रायः प्रारम्भ कायदों से ही होता है और फिर उसके पलटे, रले बजाये जाते हैं। जैसे गायन में थाट और उससे विभिन्न राग

उठान :— $\underbrace{\text{धेनु}}_x \underbrace{\text{धेनु}}_2 \text{ वा } S \underbrace{\text{कत}}_2 \underbrace{\text{कत}}_2 \underbrace{\text{कत}}_2 S$

$\underbrace{\text{धागे}}_0 \underbrace{\text{तेटे}}_0 \underbrace{\text{तागे}}_0 \underbrace{\text{तेटे}}_3 \underbrace{\text{कड़ये}}_3 S \underbrace{\text{अ कड़वा}}_3 \underbrace{\text{तेटे}}_3 \underbrace{\text{कड़वा}}_3 \underbrace{\text{तेटे}}_3 \underbrace{\text{धागे}}_3 \underbrace{\text{तेटे}}_3$

$\text{धा } S \underbrace{\text{कड़वा}}_3 \underbrace{\text{तेटे}}_3 \underbrace{\text{धागे}}_3 \underbrace{\text{तेटे}}_3 \text{ धा } S \underbrace{\text{कड़वा}}_3 \underbrace{\text{तेटे}}_3 \underbrace{\text{धागे}}_3 \underbrace{\text{तेटे}}_3 \text{ धा }_x$

(११) परन :—उम वड़े और जोरदार ठुकड़े को कहते हैं जो कम से कम दो आचरत का और चाहे जितने अधिक आवर्तों का हो सकता है और जिसमें अधिकतर धोल दोहरावे हुए चलते हैं और य से लड़ते चलते हैं। परन अधिकतर तौहों से सनात की जाती है। परन वास्तव में पखायज की वस्तु है, इसीलिए तबले पर बजाते समय यह जोरदार धोली से ही बनाई जाती है।

परन शब्द भी कभी-कभी व्यापक अर्थ में सभी प्रकार के धोल अथवा ठुकड़ों के लिए प्रयुक्त होता है, परन्तु यह प्रयोग ठीक नहीं। व्यापक अर्थ के लिए 'धोल' शब्द सबसे अधिक उपयुक्त है। तबले में दादरा, कहरवा आदि छोड़कर सभी बड़े तालों में परन बजता है।

परन :— $\underbrace{\text{धागे}}_x \underbrace{\text{तेटे}}_2 \underbrace{\text{तागे}}_2 \underbrace{\text{तेटे}}_2 \underbrace{\text{धागे}}_2 \underbrace{\text{तेटे}}_2 \underbrace{\text{तागे}}_2 \underbrace{\text{तेटे}}_2$

$\underbrace{\text{कड़वा}}_0 \underbrace{\text{तेटे}}_0 \underbrace{\text{धागे}}_0 \underbrace{\text{तेटे}}_3 \underbrace{\text{कड़वा}}_3 \underbrace{\text{तेटे}}_3 \underbrace{\text{धागे}}_3 \underbrace{\text{तेटे}}_3 \underbrace{\text{कड़वा}}_3 \underbrace{\text{तेटे}}_3 \underbrace{\text{कड़वा}}_3 \underbrace{\text{तेटे}}_3$

$\underbrace{\text{कड़वा}}_2 \underbrace{\text{तेटे}}_0 \underbrace{\text{धागे}}_0 \underbrace{\text{तेटे}}_0 \underbrace{\text{धेनु}}_0 \underbrace{\text{धेनु}}_0 \underbrace{\text{तिरकिट}}_3 \underbrace{\text{धेनु}}_3 \underbrace{\text{धेते}}_3 \underbrace{\text{धेते}}_3 \underbrace{\text{कड़वा}}_3 \underbrace{\text{तेटे}}_3$

ता ते टे ता ते टे धा धा ते टे धा धा तूना ।
 x २ ० ३

पलटा (१) :—

धा ते टे धा ते टे धे धे धे धे ते टे कि ट त क ।
 x २ ० ३

ता ते टे ता ते टे के के धे धे ते टे कि ट त क ।
 x २ ० ३

पलटा (२) :—

धे धे ते टे धे धे टे धे धे धे ते टे कि ट त क ।
 x २ ० ३

के के ते टे के के टे के धे धे ते टे कि ट त क ।
 x २ ० ३

(१५) :—किसी फायदे के अनेक पलटों में से किसी एक सुन्दर पलटे को चुनकर, उसे तेज लय में तैयारी से फेंक कर देर तक बजाने से रैला बनता है। रैला चौगुन अथवा अठगुन की लयकारी में फेंका जाता है। ठाह की लय के अनुसार जितनी अधिक से अधिक द्रुत लय में तरलिया रैला बजा सके, वह बजा सकता है। रैले के भीतर एक ही धोल-समूह बार-बार बजाये जाते हैं, धोल बदले नहीं जाते। सोलो बजाते समय फायदे के वाद उसके पलटे थीर फिर रैला फेंका जाता है। किन्तु यह अनिवार्य नहीं है। कभी-कभी स्वतन्त्र रूप से भी रैल फेंका जाता है। सितार के भ्राले की संगत में रैला फेंका जा सकता है।

रैला .—धाऽतिरिक्किटधाऽ तिरिक्किटधाऽऽऽ धाऽतिरिक्किटधाऽ

तां ता ते टे ता ते टे धा धां ते टे धा धा तूना ।
 X २ ० ३

पलटा (१) :—

धा ते टे धा ते टे घे घे घे घे ते टे कि ट त क ।
 X २ ० ३

ता ते टे ता ते टे के के घे घे ते टे कि ट त क ।
 X २ ० ३

पलटा (२) :—

घे घे ते टे घे घे टे घे घे घे ते टे कि ट त क ।
 X २ ० ३

के के ते टे के के टे के घे घे ते टे कि ट त क ।
 X २ ० ३

(१५) :—किसी कायदे के अनेक पलटों में से किसी एक सुन्दर पलटे को चुनकर, उसे तेज लय में तैयारी से फेंक कर देर तक बजाने से रैला बनता है। रैला चौगुन अथवा अठगुन की लयकारी में फेंका जाता है। ठाढ़ की लय के अनुसार जितनी अधिक से अधिक द्रुत लय में तबलिया रैला बजा सके, वह बजा सकता है। रैले के भीतर एक ही धोल-समूह धार-धार बजाये जाते हैं, धोल बदले नहीं जाते। सोलो बजाते समय कायदे के धाढ़ उसके पलटे और फिर रैला फेंका जाता है। किन्तु यह अनिवार्य नहीं है। कभी-कभी रतन्त्र रूप से भी रैल फेंका जाता है। सितार के भाले की संगत में रैला फेंका जा सकता है।

रैला :—धाऽतिरिक्तिधाऽ तिरिक्तिधाऽऽऽ धाऽतिरिक्तिधाऽ

निरकिट धाऽऽऽताऽतिरकिटताऽ तिरकिटताऽऽऽ

२

धाऽतिरकिटधाऽ तिरकिटधाऽऽऽधाऽनिरकिट धाऽ

७

तिरकिटधाऽऽऽ धाऽतिरकिटधाऽ तिरकिटधाऽऽऽ

ताऽतिरकिटताऽ तिरकिट ताऽऽऽ धाऽतिरकिटधाऽ

३

तिरकिट धाऽऽऽ

(१६) लग्नी .—लग्नी छोट्टे तालों में बजने वाला यह ध्वनि होता है जिसमें अधिकतर कहरवा छन्द के धोल होते हैं और उसकी बगमगाती चाल से बजाने वाले की तबियतदारी स्पष्ट होती है। यह धास्तब में कहरवा और दादरा तालों को मुख्य वस्तु हैं। जिस प्रकार तीनताल में फायदा होता है, उसी प्रकार कहरवा आदि में लग्नी मानी जा सकती है। तीनताल में भी लग्नी बजती है। भजनों या विशेषकर ठुमरी की वदत में लग्नी बहुत प्रिय लगती है।

(कहरवे में) :—

लग्नी (१)

धा, तिर निटतक धातिऽऽ धा, तिर निटतक धातिऽऽ

x

७

ता, तिर किटतक धाति ऽन्न धा, तिर किटतक धाति ऽन्न
 x 0

लगगी (२)

धागे नाघी ऽक्, घी ना डां तागे ना ती ऽक्, ती ना डा
 x

(१७) घाट :—कहखे छन्द के पलटों को घाट कहते हैं। जिस प्रकार तीनताल में कायदे के वाद पलटे हाने हैं, उसी प्रकार कहखा में लगगी १ के वाद घाट होते हैं। लगगी के ही घोलों को पलट कर घाट बनते हैं। यह आवश्यक नहीं है कि सदैव लगगी बजाई ही जाय—कभी-कभी स्वतन्त्र के घाट बजाये जाते हैं। ऊपर दी हुई प्रथम लगगी के घाट नीचे दिए जाते हैं :—

घाट (१) :—

धाति ऽन्न धा, तिर किट तक धाति ऽन्न धा, तिर किट तक
 x 0
 ता ति ऽन्न धा, तिर किट तक धाति ऽन्न धा, तिर किटतक
 x 0

घाट (२) :—

धाति ऽन्न धाति ऽन्न धाति ऽन्न धा, तिर किटतक
 x 0
 ताति ऽन्न ताति ऽन्न धाति ऽन्न धा, तिर किटतक
 x 0

(१८) लड़ी :—लगी ये पलटों में से किसी एक के धोनों की तैयारी में कुछ देर तक बजाने की लड़ी पड़ती है। जिस प्रकार पायने, पलटों के पाद गिला फेंका जाता है, उसी प्रकार बहरे आदि में लगी, घाट के पाद लड़ी फेंकी जाती है। अन्यत्र रूप में भी लड़ी पड़ाई जा सकती है। मिनार के भयनों के साथ भी लड़ी पड़ती है। लड़ी अधिकतर चाँगुन में पड़ती है। उदाहरण :—

लड़ी : $\left| \begin{array}{l} \text{धातिऽअ धाऽतिरिक्कितक तातिऽअ धाऽनिरिक्कितक} \\ \text{— — — — —} \\ \times \\ \text{धातिऽअ धाऽतिरिक्कितक तातिऽअ धाऽनिरिक्कितक} \\ \text{— — — — —} \\ \cdot \\ \text{०} \end{array} \right|$

(१९) चक्करदार टुकड़ा —तीहेदार यह येल जो पूर्ण रूप में तीन बार बज पर मग पर आये, उसे चक्करदार टुकड़ा कहते हैं। तीहे के मभी 'धा' तीनों बार बजने चाहिये। केवल तीसरी बार अंतिम 'ध' मग का 'धा' होगा। चक्कर टुकड़े अनेक प्रकार के हो सकते हैं।

चक्करदार टुकड़ा

$\left| \begin{array}{l} \text{धा बड़ धा, ऽ न, धा} \quad \text{बड़, ऽ अ, ता धा} \\ \text{— — — — —} \quad \text{— — — — —} \\ \times \\ \text{धाऽतिर, रिक्कितक, धा ऽ} \quad \text{धाऽतिर, रिक्कितक, ता ऽ} \\ \text{— — — — —} \quad \text{— — — — —} \\ \text{कत् धाऽतिर, रिक्कितक, ता} \quad \text{धा, ऽ, धाऽतिर, रिक्कितक} \\ \text{— — — — —} \quad \text{— — — — —} \\ \cdot \\ \text{ता, ऽ, वन, धाऽतिर} \quad \text{रिक्कितक, ता, धा ऽ} \\ \text{— — — — —} \quad \text{— — — — —} \end{array} \right|$

धाऽतर, क्तिर, क्तु तऽ क्नु, धाऽतिर, क्तिर, क्तु तऽ

धाऽ, ऽ, ऽ यह पूरा चोल तीन बार बजेगा किन्तु तीसरी बार

अंतिम "धा" मम पर ही आयेगा। (नोट :- ऊपर एक मात्रा के षोष्ठक तीन कौमे लगे हैं जो पूरी एक मात्रा को चार बराबर २ भागों में बाँटते हैं, अर्थात् प्रत्येक भाग चौथाई मात्रा का है।)

पेशकार :- पेशकारा एक प्रकार का कठिन और अधिक सुन्दर कायदा होता है। इसके भी घाट-पलटे बजाये जाते हैं। सोलो में ही प्रारम्भ में पेशकारा बरता जाता है। पेशकारे के चोलों में भी कायदे की भौति ताल की शृङ्खला अथवा उसका बजन (विभागानुसार) नहीं निगडता परन्तु उसकी बन्दिश कुछ कठिन होती है और बदाचित्त इसी लिए उसे अधिक द्रुत में फैकना होने से उसी के चोलों का रत्ना प्रायः नहीं बजाया जाता। कुछ विद्वानों के अनुसार पेशकारे में ताल के अंतिम विभागों में चोलों की चाल बदल भी जाती है अर्थात् उनके अनुसार पूर्व के विभाग और अंत के विभाग एक से ही यह आवश्यक नहीं। पेशकारे की चाल अत्यन्त सुन्दर और डगमगाती हुई होती है और कुछ विद्वानी के मत में पेशकारे अधिकतर धीऽक्क धिक्ता आदि/चोलों की चाल से बनते हैं। पेशकारा दिल्ली की और सोलो राज के प्रारम्भ में पेश किया जाता है। पेशकारे के निम्नलिखित दो उदाहरणों से उसका भाव कुछ स्पष्ट हो जायगा :-

पेशकार (१)

धी, ऽक धिक्ता ऽक ता धी, ऽक धिक्ता ऽक ता धिक्ता ऽक ता

(१८) लड़ी :—लगगी के पलटों में से किसी एक के धोलों को तैयारी में कुछ देर तक बजाने को लड़ी कहते हैं। जिस प्रकार कायदे, पलटों के बाद रेला फेंका जाता है, उसी प्रकार बहुरे आदि में लगगी, याद के बाद लड़ी फेंकी जाती है। स्वतन्त्र रूप से भी लड़ी बजाई जा सकती है। सिनार के भालों के साथ भी लड़ी बजती है। लड़ी अधिकतर चांगुन में बजती है। उदाहरण :—

लड़ी :

धातिऽन्न धाऽतिरकिटतक तातिऽन्न धाऽतिरकिटतक
x
धातिऽन्न धाऽतिरकिटतक तातिऽन्न धाऽतिरकिटतक

(१९) चक्रदार दुकड़ा :—तीहेदार वह यंत्र जो पूर्ण रूप से तीन बार बज कर सम पर आये, उसे चक्रदार दुकड़ा कहते हैं। तीहे के सभी 'धा' तीनों बार बजने चाहिये। केवल तीसरी बार अंतिम 'ध' सम का 'धा' होगा। चक्रर दुकड़े अनेक प्रकार के हो सकते हैं।

चक्रदार दुकड़ा

धा कड़ धा, ऽ न, धा	द ड, ऽ न्न, ता धा
x	
धाऽतिर, किटतक, धा ऽ	धाऽतिर, किटतक, ता ऽ
कनू धाऽतिर, किटतक, ता	धा, ऽ, धाऽतिर, किटतक
२	
ता, ऽ, कनू, धाऽतिर	किटतक, ता, धा ऽ

धाऽतर, कृत्तिक तऽ कन्, धाऽतिर, कृत्तिक, ता

धाऽ,ऽ,ऽ यह पूरा बोल तीन बार बजेगा किन्तु तीसरी बार

५

अंतिम "धा" सम पर ही आयेगा । (नोट :—ऊपर एक मात्रा के कोष्ठक तीन चौमे लगे हैं जो पूरी एक मात्रा को चार बराबर २ भागों में बाँटते हैं, अर्थात् प्रत्येक भाग-चौथाई मात्रा का है ।)

पेशकार :—पेशकार एक प्रकार का कठिन और अधिक सुन्दर कायदा होता है । इसके भी घाट-पलटे बजाये जाते हैं । सोलो में ही प्रारम्भ में पेशकार चरता जाता है । पेशकार के बोलों में भी कायदे की भौत्ति ताल की शकल अथवा उसका वजन (विभागानुसार) नहीं बिगड़ता परन्तु उसकी बन्दिश कुछ कठिन होती है और बदायित इसी लिए उसे अधिक द्रुव में फेंकना होने से उसी के बोलों का रैला प्रायः नहीं बजाया जाता । कुछ विद्वानों के अनुसार पेशकार में ताल के अंतिम विभागों में बोलों की चाल बदल भी जाती है अर्थात् उनके अनुसार पूर्व के विभाग और अंत के विभाग एक से हो, यह आवश्यक नहीं । पेशकार की चाल अत्यन्त सुन्दर और अगमगाती हुई होती है और कुछ विद्वानी के मत में पेशकार आधिक्य धीऽकड़ धिंक्ता आदि बोलों की चाल से बनते हैं । पेशकार दिल्ली की ओर सोलो वाज के प्रारम्भ में पेश किया जाता है । पेशकार के निम्नलिखित दो उदाहरणों से उसका भाव कुछ स्पष्ट हो जायगा :—

पेशकार (१)

धा,ऽक धिन्ना ऽक ता धी,ऽक धिन्ना ऽक ता धिन्ना ऽक,ता

ती,ऽक तिन्ना ऽक ता ती,ऽक विन्ना ऽक,ता धिन्ना ऽर,ता

धौऽऽकड़, विन्ताऽ ऽगूनाऽ,धौऽऽकड़ धिन्नाऽ,ऽगूनाऽ

धऽऽकड़,धिन्ताऽ धौऽऽकड़,धिन्नाऽ ऽगूनाऽ,धौऽऽकड़

धिन्ताऽ,धौऽऽकड़ धिन्ताऽऽगूताऽ तीऽऽकड़,तिन्ताऽ

ऽगूताऽ,तीऽऽकड़ तिन्ताऽ ऽगूताऽ तीऽऽकड़,तिन्ताऽ

धौऽऽकड़,धिन्ताऽ ऽगूता, धौऽऽकड़ धिन्ताऽ, धौऽऽकड़

धिन्ताऽ,ऽगूताऽ

कुल कठिन तालों के ठेके

(सरल तालों के ठेके और टप्पा, ठुमरी के ठेके भी संगीतशास्त्र भाग १ में दिये जा चुके हैं। कुल कठिन ताल इस पुस्तक में ही प्रुष्ठ ४८-५० में दिये गये हैं, जैसे मुमरा, आड़ाचार ताल, गजभंग, मत्त, शिपर, रूपक-विलांबित, सूलपाक—विलम्बित और १५ मात्रा अ की सयारी।)

टप्पा का अन्य ठेका (१६) मात्रा

कड़धि s धा ऽगधा धि ता s

कृत्ति ऽ ता ऽ कथा धिं धाऽ
० ३ ५

अथवा

धिं ऽ धा ऽ ग | धा धिं ता ऽ कृत्ति |
x २

तिं ऽ ता ऽ कथा धिं धा ऽ कृत्ति |
० ३

अद्वा (१६) मात्रा

धा धिं ऽ धा धा धिं ऽ धा धा धिं ऽ ता ता धिं ऽ धा
x २ ० ३

फरोदस्त ताल (१४) मात्रा

मत्त (१) :—

धिं धिं धागे तिरकिट् तू ना क ता
x ० २ ०

धिन कथा तिरकिट् धिन कथा तिरकिट्
३ ४ ५

मत्त (२) :—

धिन धाधा धिच धाधा धिन तागे तिर किट् तिन
x २ ३ ४

ताता तिन ताता तिन धागे तिरकिट्
५ ०

मत्त [३]

तागे तिरकिट तागे तिरकिट तित, ता तिरकिट धि ना
 x २ ३ ४
 धिं धिं ता धेवे नागे तिन
 ० ५ ०

ब्रह्म ताल (२८ मात्रा)

मत्त (१)

धिं s धी नाफिट त क धी ना क पा
 x ० २ ३ ० ४
 तिर किट ति s ती नाफिट त क धी ना
 ५ ६ ० ७ ८ ९
 क धा तिर किट
 १० ०

मत्त (२)

धा तिट धि ना ता तिट ति ना तिट तिट डि ता
 x ० १ २ ० ४
 किट त क ता धी धी ना तिट गदिगन तिट ता धी
 ५ ६ ० १ ८ ९
 ना धी धी ना
 १० ०

(१३७)

मत (३) (१४ मात्रा द्रुत या मध्य के लिए)

धा	तन्	धेः	धिन	नक	वेः	धेः	धिन	नक
x	०	२	३	०	४	५	६	०

धागि	तिट्	क्त	गदिगन
७	८	९	१० ०

(नोट:—इसी १४ मात्रा के बोल को २८ मात्राओं का भी बनाया जा सकता है।

पश्तो ताल (७) मात्रा

मत (१)

त	नक	धि	ध	ने
	२		३	

मत (२)

त	क	धि	धा	धा	ति
१		२		०	

मत (३)

त	क	धि	धा	धा	धि
१		२		३	

सवारी ताल (१६ मात्रा)

मत (१)

धि धि धा ति ट ना कि ट ना ग तू न क ता धी ना
 X ० २ ० ३ ० ३

धी गी ना धी ना गे तिर कि ट तू ना क ता
 १ २ ३ ४ ० ३

मत २ (३० मात्रा)

धी ऽ ना ऽ धी ऽ धी ऽ ना ऽ धी धा ना धी धी ना
 X ० ३ ४

ति तिर पि ट ति ति ना ति ना कि ट ता धी धी
 ० ५ ६

ना धी धी ना
 ७

सरस्वती ताल (१८ मात्रा)

धा ऽ जि म्ना धे न के टे धे न धा गे वे टे
 X २ ३ ४

धा गे तु न्न
 ५

रुद्र ताल (११ मात्रा)

मत (१)

धि ना धी ना ती ती ना क ता धी ना
 X ० ३ ४ ५ ० ६ ७ ८ ०

मत (२)

धा दि ता कृ धा धा दि ता त्र धा धु न्
 X ० २ ३ ४ ० ५ ६ ७ ८ ०

कुम्भ ताल ११ मात्रा

धा धि ति टा न त धा धि न क नि ट क त ग दि ग न
 x ० २ ३ ० ४ ० ५ ६ ७ ०

लक्ष्मी ताल (१८ मात्रा)

धिं ते त धे न धे न दि ता ति ट क त वा दि
 x २ ३ ० ४ ५ ६ ० ७ ८

ता धु म कि ट धु म ति ट क त ग दि ग न
 ६ १० ११ १२ १३ १४ १५ ० ३

छोटी सवारी (१५ मात्रा)

मत (१) (१५ मात्रा)

धीना धीधी क त धीधी ना धीधीना ती, ऽ क ड तूना
 x ० ०

तिरकिट तूना क त धीधी ना धी धीना
 ३

मत (२) (१५ मात्रा)

धिं ऽ ऽ ना ऽ क ड धि ऽ ऽ ना क ड धिं न त धिना तीना
 x २

ति तीना तिरकिट, तूना ऽ क ड न ग क त धीधी ना धी धीना
 ३

मत (३) (३० मात्रा)

धी ऽ ना ऽ धी ऽ धी ऽ ना ऽ धी धी ना धी धी ना
 x २ ३ ४
 ती ऽ तिर किट तीना ति त्ता धिं धिं ना धिं धिं ना
 ० ५ ६ ७

मठ (४) (३० मात्रा-अमवारी)

धी ता के धीना के र्धा धीन क धी धीत क तो ना ।
 |x |२ |३ |४ |

ती ना तिर किर धीना धीधी नार्धा धीना धीना ।
 |० |५ |३ |७ |

खेमता (१२ मात्रा)

धा टे धी ना ती ने ता टे धो ना ती ने ।
 |x |२ |७ |३ |

नोट :—जिन तालों के अनेक मठ के ठेके ऊपर दिए गए हैं, विद्यार्थी उनमें से किसी एक को याद कर सकते हैं ।)

परिशिष्ट

१

कर्नाटक ताल पद्धति

दक्षिण भारतीय अथवा कर्नाटक संगीत पद्धति में आजम्ल ३५ तालों की पद्धति चल रही है जिनमें पट-अंगों में से तीन अंग अणुदुत, दुत और लघु प्रयुक्त होते हैं। अणुदुत का चिह्न \sim है और मात्रा एक है। दुत का चिह्न \circ है और मात्राएँ दो हैं। लघु का चिह्न $|$ है और मात्राएँ चार हैं। शेष तीन अंग गुरु (= मात्रा ८) छुत्त (मात्रा १२) और काकयद (मात्रा १३) पुरानी १०८ तालों की पद्धति में प्रयुक्त होते थे।

आधुनिक कर्नाटक ताल पद्धति में मुख्य ताल तो सात हैं :— ध्रुव, मठ, रूपक, भूप त्रिपुट, अठ और एक, किंतु प्रत्येक की पाँच जातियाँ होती हैं :—चतस्र, तिस्र, मिस्र, सड और सकीर्ण, अतः कुल ताल $7 \times 5 = 35$ होते हैं। विभिन्न जातियाँ लघु (१) की मात्रा बदलने से बनती हैं :—

(१) चतस्र जाति में लघु की मात्रा = ४	
(२) तिस्र " "	= ३
(३) मिस्र " "	= ७
(४) सड " "	= ५
(५) सकीर्ण " "	= ६

लघु, दुत आदि चिह्नों की सहायता से सातों ताल इस प्रकार लिखे जाते हैं। (प्रत्येक चिह्न एक पृथक विभाग, सूचित करता है जिसकी मात्राएँ उम्मी चिह्न द्वारा पता चलती हैं) :—

- (१) ध्रुव ताल ————— १०॥ अर्थात् ४, २, ४, ४
 (२) मठ " ————— १०॥ ————— ४, २, ४
 (३) रूपक " ————— ०१ ————— २, ४
 (४) मय , ————— १०० ————— ४, १, २
 (५) त्रिपुट, ————— १०० ————— ४ २, २,
 (६) अठ " ————— १०० ————— ४, ४, २, ३
 (७) एक , १ ————— ४

प्रत्येक विभाग की प्रारम्भिक मात्रा पर ताली मानी जाती है। दक्षिण भारत में ताली के स्थान पर विमर्जितम् शब्द प्रयुक्त होता है पर उनका भाव कुछ भिन्न होता है। विसर्जितम् वास्तव में किसी विभाग के मध्य की मात्राओं को गिनने अथवा दिखलाने का साधन है जिसमें हाथ कभी ऊपर उठाया जाता है (पताक विसर्जितम्) कभी बाईं ओर हिलाया जाता है (वृषय विमर्जितम्) और कभी दाहिनी ओर हिलाया जाता है। (मर्षिणि विसर्जितम्) ध्रुव ताल को हिंदुस्तानी ढंग से इस प्रकार लिखते —

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२	१३	१४
+			२		३				४				

इसी प्रकार त्रिपुट ताल इस प्रकार लिखी जायगी -

१	२	३	४	५	६	७	८
x			२		३		

ऊपर के सातों तालों में लघु की मात्रायें ३, ७, ५, ६ कर देने परमश उनकी तिख, मिख, सड और समीर्य जातियाँ बन जाती हैं। ऊपर लिखे ताल सभी चतुष्टय जाति के हैं क्योंकि लघु की ४ मात्रायें मानी गई हैं। तिख जाति के विभाग ३, २, ३, ३ होंगे, मिख ध्रुव के ७, २, ७, ७, सड ध्रुव के ५, २, ५, ५ और समीर्य

के ६, २, ६, ६। इसी प्रकार खंड जाति के मंष ताल के ५, १, २ होंगे। चतस्र जाति के त्रिपुट ताल का आदि ताल फलते हैं, जो दक्षिण में प्रयुक्त होता है।

इस प्रकार कुल ३५ तालों की पद्धति दक्षिण में प्रचलित है।

उक्त तालों को भी दक्षिण ताल चिह्नों द्वारा लिखा सकते हैं, जैसे यदि प्रत्येक विभाग पृथक् लिखाकर लिखें तो म्पताल को ऐसे लिखेंगे ०।३०।३ जिसमें लघु त्रिष्र जाति का धना दिया है। यदि केवल तालियों का ध्यान रखकर लिखा जाय तो २, ३, २, ३, नहीं बरन् २, ५, ३ बन जायेंगे और तब म्पताल को इस प्रकार लिखेंगे :— ०१० (चतस्र जाति में) या ०१। (त्रिष्र जाति में) धमार को विभागानुसार तो इस प्रकार लिखेंगे :— ।००। (५, २, ३, ४) परन्तु तालियों के अनुसार इस प्रकार लिखेंगे :— ।००। जय जाति के बारे में कुछ कहा न जाय, तब चतस्र जा समझी जाती है।

कर्नाटक अटताल (४, ४, २, २) हिन्दुस्तानी चार अथवा एक ताल के समान है और कर्नाटक त्रिष्र जाति का त्रिपुट ताल (३, २, २) हिन्दुस्तानी तीवरा ताल के समान है इत्यादि।

(२)

कर्नाटक और हिन्दुस्तानी मूल राग

कर्नाटक और हिन्दुस्तानी राग-नामों में तो कुछ समानता मिलती है परन्तु उनके स्वर स्वरूपों में पर्याप्त अन्तर आ गया है। हिन्दुस्तानी मुख्य दस रागों से समता रखने वाले कर्नाटक रागों के नाम नीचे दिये जाते हैं :—

हिन्दुस्तानी राग

- (१) विलावल
- (२) कल्याण (यमन)
- (३) रमज
- (४) काफी
- (५) भैरव
- (६) भैरवी
- (७) आसावरी
- (८) पूर्वी
- (९) मारवा
- (१०) तोड़ी

कर्नाटक राग

- (१) धीर शकराभरण
- (२) मेच कल्याण
- (३) हरि कांभोजी
- (४) सरहर प्रिया
- (५) मायामाल रंगीड़
- (६) हनुमन् तोड़ी
- (७) नट भैरवी
- (८) धाम वर्धनी
- (९) गमन प्रिया
- (१०) शुभ पतुनराली

कुछ अन्य रागों का मिलान भी नीचे दिया जाता है :—

हिन्दुस्तानी

- (१) दुर्गा
- (२) भूपाली
- (३) जोगिया

कर्नाटक

- शुद्ध सावेरी
- मोहन
- सावेरी

(३)

राग-रागिनी पद्धति

उत्तर हिन्दुस्तानी सङ्गीत में रागों के वर्गीकरण की मुख्य त्रै प्रणालियों पाई जाती हैं :—(१) मेल अथवा थाट पद्धति जिस अनुसार सभी रागों को १० थाटों में विभाजित किया गया है— विलावल, कल्याण, रमज, भैरव, भैरवी, आसावरी, काफी, पूर्वी, मारवा और तोड़ी, (२) दूसरी पद्धति रागांग पद्धति है जिसमें मु ३० रागांगों के अन्तर्गत सभी रागों को बांटा गया है— भैर

नट, भैरवी, सारङ्ग, भीमपलासी, तलित, पीलू, विभाम्, नट, वागेशी, कैदार, शङ्ख, कानड़ा, मल्हार, हिडोल, भूपाली, रिहाग, कामोद, भदियार और दुर्गा । (३) तीसरी, राग-पद्धति है जिसमें मुख्य राग छः माने गये हैं और प्रत्येक राग की छः छः अथवा पाँच-पाँच रागिनियाँ और प्रत्येक के आठ-आठ पुत्र आदि माने गये हैं ।

प्रथम, थाट पद्धति में स्वर-साम्य का अधिक ध्यान रखा गया है, स्वरूप-साम्य का ध्यान अपेक्षाकृत कम । द्वितीय रागांग पद्धति में स्वरूप-साम्य का ध्यान अधिक और स्वर-साम्य का ध्यान कम रखा गया है । रागांग पद्धति में वर्गों की संख्या बहुत अधिक है जिससे वर्गीकरण का महत्व और लाभ कम हो जाता है । तृतीय राग-रागिनी पद्धति में स्वर-साम्य का कितने अंश में समन्वय था, यह आज कहना कठिन है ।

राग रागिनी वर्गीकरण के मुख्य चार मतों का उल्लेख मिलता है, जिनका सक्षिप्त वर्णन नीचे दिया जाता है :—

(१) शिव अथवा सोमेस्वर मत—इस मत के अनुसार छः राग श्री, पसत, पचम, भैरव, मेघ और नटनारायण हैं और प्रत्येक की छः रागिनियाँ और आठ पुत्र हैं ।

(२) कल्लिनाथ मत—इस मत के अनुसार भी शिव का ही छः राग श्री, पसत पचम, भैरव मेघ और नटनारायण हैं । रागिनियाँ भी प्रत्येक की छः हैं किन्तु वे शिव से भिन्न हैं । प्रत्येक के आठ पुत्र भी शिव से भिन्न हैं ।

(३) भरत मत :—इस मत में छः राग दूसरे हैं :—भैरव, मालकस हिडोल, दीपक श्री और मेघ । प्रत्येक की पाँच रागिनियाँ और आठ पुत्र तथा आठ भार्या भी हैं (पुनवधू) ।

(४) हनुमत मत :—हनुमत मत भरत मत के समान है, छः राग

यही है —भैरव, मालकम, द्विजोल दीपक, श्री और मेघ । प्रत्येक की पाँच रागिनियाँ और आठ पुत्र भरत में भिन्न हैं और भार्या नहीं हैं ।

जिस समय ये मत बने थे उस समय रागों का जी स्वरूप था, यह आज नहीं है अतः उन मतों को आधुनिक रागों में लागू नहीं कराया जा सकता । यही विचार करके पटना के मुहम्मदरजा ने १८१३ ई० में अपने ग्रन्थ नगमाते आसफी में लिखा है कि राग रागिनी पद्धतियाँ जो उस समय प्रचलित थीं, मन गलत हैं । रजा साहब ने मिलते-जुलते रागा को फिर से एकत्रित करके एक नई राग-रागिनी पद्धति का निर्माण किया ।

निम्नलिखित उदाहरणों से भलीभाँति ज्ञात हो जायगा कि हनुमत मत की राग-रागिनियाँ और पुत्र आजकल के स्वरूप के अनुसार एक परिवार में नहीं रखे जा सकते —

- (१) भैरव राग —रागिनियाँ→भैरवी सिन्धवी आदि ।
पुत्र→पूरिया पचम आदि ।
- (२) मालकोश —रागिनियाँ→चोड़ी, रभावती आदि ।
पुत्र→—घड़हस, मारु आदि ।
- (३) द्विजोल —रागिनियाँ→रामकली, देवसार ।
पुत्र→विभास गौरी ।
- (४) दीपक —रागिनियाँ→कान्हाडा, देशरार, केदार ।
- (५) श्री राग —रागिनियाँ→वसत, घनाश्री, आसावरी,
पुत्र→शररा, निहागडा ।
- (६) मेघ राग —रागिनियाँ→गुनरी, मलार, भूपाली ।
पुत्र→सारग, कल्याण ।

अतः अभी तक जितने रागों के वर्गीकरण के ढंग निरखे हैं

(१४७)

धाट पद्धति ही सर्वोत्तम है यद्यपि उसमें सुधार व संशोधन आवश्यकता है।

(४)

स्वरलिपियों को स्पष्टीकरण

विष्णुदिगम्बर पद्धति

स्वर्गीय पंडित विष्णुदिगम्बर पलुस्कर ने प्रारम्भ में स्वरलिपि की जो पद्धति निर्मित की थी, उसका स्वरूप आज परिवर्तित हो गया है, यद्यपि उसकी मुख्य विशेषता आज भी सुरक्षित है। इस पद्धति की मुख्य विशेषता है प्रत्येक मात्रा, मात्रांश अथवा समूहों के लिए पृथक् स्वतन्त्र चिन्ह का होना, जैसे :—

(१) चार मात्रा का चिह्न	×
(२) दो मात्रा " "	५
(३) एक मात्रा	।
(४) आधी मात्रा	०
(५) चौथाई मात्रा)
(६) २ मात्रा))
(७) ३ मात्रा)))
(८) ४ मात्रा	□
(९) ५ मात्रा	⌈
(१०) ३ मात्रा	— या ३
(११) ३ मात्रा	— या ३
(१२) ३ मात्रा	— या ३
(१३) ३ मात्रा	— ३

यदि किसी स्वर के आगे बिन्दु लगाया जाता है, तो उसकी

यही है :—भैरव, मालकंस, हिंडोल, दीपक, श्री और मेव । प्र
की पाँच रागिनियाँ और आठ पुत्र भरत में भिन्न हैं और भ
नहीं हैं ।

जिस समय ये मत बने थे उस समय रागों का जो स्वरूप
यह आज नहीं है अतः उन मतों को आधुनिक रागों में लाया जा
सकता । यही विचार करके पटना १९१३ ई० में अपने ग्रन्थ नगमाते आसकीं

मे तीनों सप्तकों के लिए तीन खाने बनाए जाते थे जैसे :—

तार
मध्य
मंद्र

तार के खाने में तार सप्तक के स्वर, मध्य के खाने में मध्य सप्तक के स्वर और मंद्र के स्वर लिखे जाते थे और गीत के शब्द नीचे लिखे जाते थे। इस विधि में स्थान बहुत लगता था। आज-काले मरल बना दिया। एक ही पक्ति में सब स्वर लिखे जाते हैं और तार स्वरों के ऊपर तार सप्तक का चिह्न खड़ी पाई, जोड़ दिया जाता है और मंद्र सप्तक के स्वरों के ऊपर मिन्दु लगा दिया जाता है। मध्य स्वरों में कोई चिह्न नहीं लगता जैसे पड़ज = सा, मद्र पड़ज = ना और मध्य पड़ज = सा।

शुद्ध, कोमल और तीव्र स्वरों के चिह्न भी पहले बहुत कठिन थे :—शुद्ध स्वर = ϕ म. कोमल = ϕ म और तीव्र χ । आजकल शुद्ध का कोई चिह्न नहीं मानते। कोमल स्वर नीचे हलंत लगा देते हैं जैसे ग्। तीव्र स्वर के नीचे उलटा हलंत है जैसे म परन्तु कभी कभी छपाई की सुविधा के लिए तीव्र म पर भी हलंत ही लगा देते हैं (म्) अर्थात् विवृत का चिह्न ही हलंत बन जाता है—

कण स्वर का चिह्न अभी हाल में ही इस पद्धति में अन्य

ध

पद्धतियों से लिया गया है प में पंचम को धैर्य का कण अथवा स्पर्श दिया गया है। मीड के लिए ऊपर गोलाई लिए हुए रेखा खींची जाती है—प ग।

सम का का चिह्न १. खाली का चिह्न + और विभिन्न तालियों के स्थानों पर उनकी मात्राओं की संख्या लिख दी जाती है जैसे

मात्रा डेढ़गुनी हो जाती ५० में ५ के नीचे एक मात्रा थी परन्तु बिन्दु के कारण १ का डेढ़गुनी अर्थात् कुल डेढ़ मात्रा ५ पर माना जायगी ।

इसी प्रकार ५० में ५ पर कुल मात्रा $२ \times १३ = ३$ होंगी । बिन्दु का प्रयोग अब लगभग बन्द हो गया है और मात्राओं को बढ़ाने के लिए बिन्दु के स्थान पर अत्रप्रह (S) का प्रयोग होने लगा है । किसी स्वर का उच्चारण लंबा करने के लिए उसके आगे जितने चाहें अत्रप्रह लगाकर उनके नीचे इच्छानुसार मात्राएँ दी जा सकती हैं जैसे डेढ़ मात्रा का ५ इस प्रकार लिखेंगे प—S, ढाई मात्रा का ५ इस प्रकार लिखेंगे : प—S या प—SS इत्यादि । पहले उच्चारण के लिए अत्रप्रह नहीं लगता था बल्कि डेढ़गुना लम्बा करने के लिए तो बिन्दु और किसी अन्य समय तक लम्बा उच्चारण करने के लिए तो बिन्दु और उस समय का चिह्न देकर उसके नीचे १ यह जोड़ दिया जाता था जैसे ५ पर ढाई मात्रा दिखाने के लिए ऐसे लिखते थे —प । इसी प्रकार ५ पर सवा मात्रा इस प्रकार लिखेंगे : प । इत्यादि । इसी प्रकार विश्रांति के लिए मात्रा चिह्न के नीचे केवल एक खड़ी पाई जोड़ी जाती थी जैसे आधी मात्रा की विश्रांति । चौथाई मात्रा की विश्रांति । इस प्रकार दिखलाई जाती थी । आजकल विश्रांति का चिह्न कौमा (,) है जैसे ५ पर एक मात्रा रुककर आधी मात्रा की विश्रांति करनी हो तो ऐसी लिखेंगे — ५, । इस प्रकार उच्चारण का चिह्न (S) और विश्रांति का चिह्न (,) माना जाता है । आजकल सरलता के लिए अवग्रहों का प्रयोग बहुत बढ़ गया है । विस्त्रांति के चिह्नों की छपाई में थठिनाई होने से उनके लिए स्वरों के नीचे ३, २ आदि लिख दिये जाते हैं ।

मे तीनों सप्तमों के लिए तीन खाने बनाए जाते थे जैसे :—

तार
मध्य
मद्र

तार के खाने में तार सप्तक के स्वर, मध्य के खाने में मध्य सप्तक के स्वर और मद्र के स्वर लिखे जाते थे और गोल के शब्द नीचे लिखे जाते थे। इस विधि में स्थान बहुत लगता था। आज-इसे सरल बना दिया। एक ही पंक्ति में सब स्वर लिखे जाते हैं और तार स्वरों के ऊपर तार सप्तक का चिह्न खड़ी पाई, जोड़ दिया जाता है और मद्र सप्तक के स्वरों के ऊपर त्रिन्दु लगा दिया जाता है। मध्य स्वरों में कोई चिह्न नहीं लगता जैसे पङ्कज = सा, मद्र पङ्कज = सा और मध्य पङ्कज = सा।

शुद्ध, कोमल और तीव्र स्वरों के चिह्न भी पहले बहुत कठिन थे — शुद्ध स्वर = ४ म कोमल = १ म और तीव्र ५ । आजकल शुद्ध का कोई चिह्न नहीं मानते। कोमल स्वर नीचे हलत लगा देते हैं जैसे गू। तीव्र स्वर के नीचे उलटा हलत है जैसे म परन्तु कभी कभी छपाई की सुविधा के लिए तीव्र म पर भी हलत ही लगा देते हैं (म्) अर्थात् विष्टत का चिह्न ही हलत बन जाता है—

कण स्वर का चिह्न अभी हाल में ही इस पद्धति में अन्य

पद्धतियों से लिया गया है प में पचम को धैर्य का कण अथवा स्पर्श दिया गया है। मीड के लिए ऊपर गोलाई लिए हुए रेखा खींची जाती है—प ग।

सम का का चिह्न १ खाली का चिह्न + और विभिन्न तालियों के स्थानों पर उनकी मात्राओं की सख्या लिख दी जाती है जैसे

मपताल की तालियों के स्थानों पर ३ और ८ लिखा जायगा ।
 आवतों की समाप्ति पर एक खड़ी रेखा । स्याई की समाप्ति पर
 रेखायें ॥ तथा अंतरे की समाप्ति पर तीन रेखाएँ ॥ लगाई जाती हैं

जिस प्रकार स्वरों को अवग्रह द्वारा लंबा करते हैं उसी प्रकार
 अक्षरों को लंबा करने के लिए प्रत्येक अवग्रह के नीचे बिंदु लगाया
 जाता है जैसे

प ५ ५ प

रा ० ० म

भातखण्डे पद्धति

स्वर्गीय पं० विष्णु नारायण भातखण्डे द्वारा निर्मित स्वरलिपि-
 पद्धति अधिक सरल और प्रचार में सहायक है । इसी पद्धति की
 मुख्य विशेषता, जिसके कारण यह विष्णुदिगम्बर पद्धति से सर्वथा
 भिन्न होती है यह है, कि उस में विभिन्न मात्राओं और मात्रांशों
 के अलग-अलग चिह्नों की भरमार नहीं है, बल्कि केवल कोमा (,)
 तथा नीचे लगने वाले अर्धचन्द्राकार कोष्ठक की सहायता से सब
 प्रकार की मात्राएँ या मात्रांश स्पष्टता से लिखे जा सकते हैं । एक
 मात्रा का कोई चिह्न नहीं होता । कोई स्वर अकेला लिखने से ही
 उस पर एक मात्रा समझी जाती है, जैसे सा ग म प में चारों स्वर
 एक मात्रा के हैं । एक से अधिक मात्रा दिखलाने के लिये एक-एक
 मात्रा की एक-एक लेट्टी लाइन (डिश) लग जाती है जैसे दो मात्रा
 ग पर रुकना हो, तो ग लिखकर आगे एक लाइन लगेगी (ग —) ।
 प पर चार मात्राएँ इस प्रकार दिखलाएँगे (प — — —),
 इत्यादि । श्रवण यदि दो स्वर एक मात्रा में गाना है तो दोनों को एक
 कोष्ठक में रखेंगे → पध । वहाँ प और ध, दोनों पर आधी-आधी
 मात्रा हुई । इसी प्रकार कोष्ठक में जितने स्वर होंगे वे १ मात्रा में

२ बट जायेंगे। पधनी में तीनों स्वर $\frac{3}{4}$ मात्रा के हैं, पधनीसां में प्रत्येक स्वर पर चौथाई मात्रा हैं इत्यादि।

कौमा द्वारा कोष्ठक की पूरी मात्रा दो आधी-आधी मात्रा के विभागों में बँट जाती है, और कौमा की धाई ओर के सभी स्वरों में आधी मात्रा बराबर बराबरी बँटती है और इसी प्रकार कौमा को दाहिनी ओर के भी सभ स्वर आधी मात्रा में बराबर ढंग से बँट जाते हैं, जैसे यदि कौमा की धाई ओर दो स्वर हैं तो दोनों पर चौथाई-चौथाई मात्रा होंगी। यदि कौमा की धाई ओर तीन स्वर हैं तो प्रत्येक पर $\frac{1}{2}$ मात्रा होगी। उसी प्रकार कौमा की धाई ओर ४ स्वर होंगे तो चारों की $\frac{1}{4}$ मात्रा होगी इत्यादि उदाहरणार्थः—

सा, रे ग में सा = $\frac{1}{2}$ रे = ग = $\frac{1}{2}$

सांग म में सा = रे = ग = $\frac{1}{2}$, म = $\frac{1}{2}$

सारेगम, पग में सा = रे = ग = म = $\frac{1}{2}$ प = ध = $\frac{1}{2}$

कोष्ठक के भीतर ही उच्चारण का चिह्न अर्थात् लेटी लाइन (डैश) लगाने से डैश को भी अन्य स्वरों की भाँति आवश्यक मात्रांश मिल जाता है जैसे प, — व में, डैश और ध दोनों पर चौथाई मात्रा हुई, अतः प पर कुल मात्रा $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} = 1$ हुई और प पर चौथाई मात्रा रही। इसी प्रकार सारे, — मे सा = $\frac{1}{2}$, रे = $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} = 1$

सारे — ग में सा = $\frac{1}{2}$ रे = $\frac{1}{2}$, ग = $\frac{1}{2}$

सारे — ग में सा = ग = $\frac{1}{2}$ रे = $\frac{1}{2}$

यदि कोष्ठक को दो कौमों द्वारा तीन बराबर भागों में बाँटा जाय तो तीनों भाग $\frac{1}{3}$ मात्रा के होंगे और उन विभागों में जितने स्वर लिखें जायेंगे $\frac{1}{3}$ मात्रा बराबर बराबर बँट जायगी इसी प्रकार

चार कौमा द्वारा पूरी मात्रा के चार बराबर भाग चौथाई-चौथाई मात्रा के बन जायेंगे, इत्यादि । उदाहरणार्थ,

मारे, ग, मप में सा = रे = १, ग = २, म = प = ३

सा, रेग, म — प में सा = १, रे = ग = २, म = ३, प = ४

मारेग, मपध, नी. मां में सा = रे = ग = म = प = ध = १६

और नी = सा = १

इस प्रकार किसी ढंग के मात्रांश को लिखा जा सकता है और इस प्रकार लिखकर गाना भी सरल हो जाता है क्योंकि पूरी मात्रा के स्पष्ट विभाग (चाहे २ हों या ३, ४ आदि) भूमिष्ठ में बन जाते हैं, जिनमें विभिन्न स्वर सरलता से बँट जाते हैं ।

स्वर ने मम्मुख डेश और अक्षरों को लयना करने के लिए डैम के नीचे अवमह (S) लगता है जैसे—

प— —प

रा S S म

मात रखे पद्धति में तार स्वर के ऊपर रिन्दु (सां) और मंत्र स्वर के नीचे रिन्दु (मा) लगता है । मध्य स्वर पर कोई चिह्न नहीं होता शुद्ध स्वर पर भी कोई चिह्न नहीं होता । कोमल स्वर के नीचे लोटी लाइन (ग) और तीव्र स्वर के ऊपर गड़ड़ी लाइन (म) लगती है । सम का चिह्न × ओर खाली का चिह्न = है । ताली के स्थान पर ताली की संख्या २, ३, ४, ५ आदि लिखी जाती है जैसे भूपताल में दूसरी ताली तीसरी मात्रा पर और तीसरी ताली आठवीं मात्रा पर पड़ती है अतः तीसरी मात्रा के नीचे २ लिखा जायगा और ८वीं के नीचे ३ लिखा जायगा । प्रत्येक विभाग के बाद एक सड़ी लाइन रहेगी :—

कण्ठ स्वर को मूल स्वर के ऊपर 'कुट्ट चार्ड' और लिखा जाँता

ध
६:— प य ध । यह वास्तव में भातखंडे पद्धति की वस्तु है जो
अन्य पद्धतियों में भी अपनाई जाने लगी है। मीठ का चिन्ह
पगे ही है। चार द्रुत स्वरों का प्रयोग कंस द्वारा होता है जैसे (प)
का अर्थ होगा धपमंप (अर्थात् पहले आगे का स्वर, फिर लिखा
हुआ स्वर, पिछे का स्वर और फिर लिखा हुआ स्वर)। (मा)
का अर्थ हुआ रैसानीमा इत्यादि।।

भातखंडे स्वर लिपि पद्धति में यदि विश्रांति का एक प्रत्यक
चिन्ह 'V' जाड़ दिया जाय। तो एक कमी पूरी हो जाय। उदाहर-
णार्थ यदि एक मात्रा में प पर ३ मात्रा फिर ३ मात्रा की विश्रांति
और अंत में ३ मात्रा का धलिखना हो तो विश्रांति के प्रत्यक चिन्ह
के बिना काम न चलेगा। विष्णुदिगम्बर पद्धति में यह स्वर-संगीत
इस प्रकार लिखेंगे:—प , ध और भातखंडे पद्धति में उसे इस
प्रकार लिखना पड़ेगा:—प V य ध ।

भारतीय संगीत का संचिप्त इतिहास

संगीत की उत्पत्ति

संगीत और उसके राग रागिनिया के उद्गम के विषय में अनेक किंवदंतिया प्रचलित हैं और भारतीय आध्यात्मिकता का पुट इस क्षेत्र में भी स्पष्ट दिग्वलाई देता है, जिसके फल स्वरूप पुरातन संगीत का समन्वय त्रिदेवों और अन्य देवी देवताओं के साथ जोड़ा जाता रहा है, इस विषय के कुछ मत यहाँ दिये जाते हैं —

(१) संगीत विद्या का आविष्कार स्वयं ब्रह्मा ने अपना इसकी शक्ति सरस्वती ने किया। सरस्वती को कला एवं ज्ञान की अधिष्ठात्री देवी माना जाता है और वे सदा से धीणा-युक्त चित्रित की गई हैं। ब्रह्मा और सरस्वती के पुत्र नारद ने धीणा का आविष्कार किया धीणा ही भारत का प्राचीनतम वाद्य है। पृथ्वी पर प्रथम संगीतज्ञ भरत मुनि अवतीर्ण हुए।

(२) संगीत की उत्पत्ति ब्रह्मा से हुई। ब्रह्मा ने यह कला शिव को दी और शिव ने सरस्वती को। सरस्वती ने उमे नारद को सिखा लाया और फिर नारद ने उसकी शिक्षा स्वर्ग के गंधर्व किन्नर और अप्सराओं को दी। अनुमान है कि इनके द्वारा ही संगीत का ज्ञान भरत, हनुमान और नारद आदि महर्षियों को प्राप्त हुआ और ये महर्षि इस पृथ्वी पर कला के प्रचार के लिये भेजे गये।

(३) शिव ने गायन, वादन और नृत्य कलाओं का समावेश करने वाली संगीत कला को जन्म दिया। शिव का ताडक नृत्य पसिद्ध ही है जिसे संपूर्ण सृष्टि चक्र का एक प्रतीक माना जाता

। संगीत के प्रथम साधक, जो इस पृथ्वी पर हुए थे भरत अपि
 जाते हैं और कहा जाता है कि भरत ने ही स्वर्ग की अप्सराओं
 को नृत्य सिखलाया और तभी अप्सराओं ने शिव के सम्मुख
 प्रदर्शन दिया। गीता वादन और गायन करते हुए पृथ्वी तथा स्वर्ग
 में विचरण करने वाले मुनि नारद ने मनुष्यों को संगीत कला
 सिखाई। इन्द्रदेव के स्वर्ग के निवासियों में अनेक संगीतज्ञ थे
 जिनमें गंधर्व गायक थे विन्नर वादक थे और अप्सरायें नृत्य निपुण
 थीं। "गंधर्व" से ही संगीत कला का आनि मुख्य ग्रन्थ "गंधर्व वेद"
 नाम से पुकारा गया।

(२) संगीत विद्या ब्रह्मा से आई, उसका प्रचार महादेव और
 नारद द्वारा हुआ, और प्रदर्शन मान नायकों द्वारा हुआ।

(५) सरस्वती ने वीणा बनाई। नारद ने अनेक वर्षों तक योग
 की देवता। शिव ने अपने उद्योतिर्मय ताडव नृत्य द्वारा सम्पूर्ण
 विश्व को हिला दिया। पार्वती के सोते समय की मुद्रा का शारीरिक
 अवयवों के सुन्दर भाव को देखकर ही शिव ने रुद्र वीणा बनाई।
 गंधर्व अप्सरा आदि देवों के सम्मुख अपनी कलाओं का प्रदर्शन
 करते थे। बाद में स्वर्ग की इस संगीत-साधना का प्रभाव इस पृथ्वी
 पर भी पड़ा।

(६) शिव ने अपने पाँच रागों की उत्पत्ति की और छठा राग
 पार्वती द्वारा निकाला। फिर ब्रह्मा ने तीस रागिनियाँ बनाई। शिव
 जी के पूर्व पश्चिम, उत्तर दक्षिण का आकाशोन्मुख मुखों से क्रमशः
 भैरव हिन्दोल, मेघ दीपक और श्री राग निकले और पार्वती के
 मुख से वीणा राग निकला।

(७) प्राचीनकाल में चार मुख्य मत प्रचलित रहे जाते हैं जैसे
 शिव मत (अथवा सोमेश्वर मत) वैष्णव मत (अथवा कृष्ण मत)

भरत मत और हनुमान मत । इनके अतिरिक्त कुछ अन्य नामों के मत भी सुनने में आये हैं जैसे, ब्रह्मा मत, नारद मत, रागार्णव मत आदि । इन विभिन्न मतों के विषय में बहुत भ्रम फैला हुआ है और जब तक प्रमाणिक सामग्री उपलब्ध नहीं होती, वह फैला ही रहेगा ।

उपरोक्त सातों मतों में कहाँ तक सत्य हैं, वह कहना कठिन ही क्या, असम्भव है । हाँ, समुचित सामग्री की खोज करके यदि ढंग से अध्ययन किया जाय तो कम से कम एक दूसरे मतों का परस्पर विरोध अवश्य मिटाया जा सकता है ।

संगीत इतिहास काल-विभाजन

संपूर्ण संगीत के इतिहास को चार काल में विभाजित किया जा सकता है, अति प्राचीन, प्राचीन, मध्य और आधुनिक काल । इसमें प्राचीन मध्य और आधुनिक कालों से दो दो उप-विभाग किये जा सकते हैं । यहाँ पर विभिन्न कालों का जो नामकरण दिया जा रहा है उसका आधार उनकी कोई मुख्य विशेषता अथवा प्रवृत्ति है :—

(१) अति प्राचीन काल (वैदिक काल)—२००० ईसा पूर्व से १००० ईसा पूर्व तक ।

(२) प्राचीन काल :—(अ) पूर्व प्राचीन काल (संदिग्ध काल)—१००० ईसा पूर्व से १ ईसवी तक ।

(ब) उत्तर प्राचीन काल (भरत काल)—१ ई० से ८०० ई० तक

(३) मध्य काल :—(अ) पूर्व मध्य काल (प्रथम काल—८०० ई० से १३०० ई० तक ।

(ब) उत्तर मध्य काल :—(विकास काल)—१३०० ई० से १८०० ई० तक ।

(४) आधुनिक काल :—(अ) प्रारम्भिक आधुनिक काल (साधना काल)—१८०० ई० से १९०० ई० तक ।

(व) समसामयिक आधुनिक काल (प्रधार काल)—१६०० से १८५० ई० तक ।

अति प्राचीन काल (वैदिक काल)

(२००० ईसा पूर्व—१००० ईसा पूर्व)

यह प्रसिद्ध ही है कि सामवेद के मंत्रों का पाठ मंगीतमय होता रहा है और आज भी ऐसी ही विधि एक बड़े अंश में सुरक्षित कही जाती है। वेदों का प्रारम्भिक समय कुछ लोग ३००० ईसा पूर्व, कुछ २५०० कुछ २००० और कुछ १८०० ईसा पूर्व मानते हैं परंतु साधारणतया २००० वर्ष पूर्व का समय अधिक समीचीन ज्ञात होता है। १००० ईसा पूर्व तक किसी न किसी रूप में संगीत का वैदिक रूप ही चलता रहा यद्यपि आगे भी सामवेद की श्रुत्याओं का गायन लगभग उसी ढंग से होता रहा है। वैदिक संगीत के निषय में जो कुछ जानकारी प्राप्त हो सकी यह निम्नलिखित सद्गामी द्वारा हुई है :—(१) परम्परागत सुरक्षित संगीतमय वेद पाठ, (२) सामवेद संहिता, (६) ऋक् प्रतिसाख्य, तैत्तिरीय प्रतिसाख्य, अथर्व वेद प्रतिसाख्य, पाणिनि शिक्षा तथा पाणिनि अष्टाध्याय, नारदीय शिक्षा मतंग कृत गृह्यश्री आदि ग्रंथ ।

कहते हैं कि सर्वप्रथम, “सामगान” में तीन स्वरों का प्रयोग होता था। नारदीय शिक्षा के सामसुत्रयन्तर’ और मतंग कृत गृह्यश्री के “त्रिस्वरश्चैव सामिक” से भी यही तात्पर्य निकलता है। इन तीन स्वरों के नाम उदात्त अनुदात्त और स्वरित हैं। पाणिनि और नारद, दोनों ने अपने शिक्षा-ग्रन्थों में इनका उल्लेख इस प्रकार किया है— ‘उदात्तश्चानुदात्तश्च स्वरितश्च स्वरास्त्रया’ । इन स्वरों का अभिप्राय वास्तव में सामगान के पाठ में स्वराघात से था जो मुख्यतः गीतात्मक होता था। उदात्त ऊँचे स्वर को और

अनुदात्त नीचे स्वर को पड़ते थे। स्वरित के अर्थ के विषय में वहां मत भेद है। पाणिनि अप्ठ्ठायायी के अनुसार 'स्वरित' में उदात्त और अनुदात्त का समन्वय होता था :—उच्चैरुदात्तः नीचैरनुदात्तः समाहाराः स्वरितः। इस 'समाहार' का भाग अस्पष्ट है। इसमें अतिरिक्त विभिन्न ग्रंथों में अथवा विभिन्न कालों में 'स्वरित' का अर्थ बदलता भी गया है। वहीं तो स्वरित का अर्थ उदात्त और अनुदात्त के मध्य का स्वर है, कहीं उदात्त में ऊँचे स्वर का अर्थ है और कहीं अनुदात्त से भी नीचे का, इत्यादि।

वेदों के इन तीन स्वरों का क्रमशः ४, ५ और फिर ७ स्वरों का विकास हुआ। एक स्वर में 'ऋक्' दो स्वरों में 'गाथा' और तीन स्वरों में 'सामन' गाये जाते थे और चार स्वरों का समूह भी 'स्वरांतर' नाम से मिलता है।

सामने स्वर अग्रोहात्मक थे, ऐसा निष्कर्ष अनेक प्रयत्नों ने निकाला है और यह समुचित भी प्रतीत होता है, प्राचीन तीन स्वर उदात्त, अनुदात्त और स्वरित में से उदात्त को गांधार स्वर के सम-कक्ष रखा गया है और अन्य दो स्वर ऋषभ और पङ्कज माने गये हैं। इस प्रकार प्राचीन तीन स्वरों का समूह ग रे सा था जो आगे चल कर ग रे सा नी बन गया। ऐसा ही चतुस्स्वरांतर (टेट्राकार्ड) प्राचीन काल में ग्रीस देश में बना था। यह स्वरांतर पङ्कज-मध्यम भाग का था।

आगे चलकर नीचे एक स्वर घीरत भी जुड़ गया। गांधार प्रारम्भिक स्वर होने के कारण ही वास्तव में सर्वप्रथम गांधार प्राम कल्पना हुई थी। बाद में गांधार के ऊपर एक स्वर मध्यम भी आ गया। वैदिक चार स्वरों के नाम प्रथमा, द्वितीया, तृतीया और चतुर्थी, सर्व प्रथम ऋक्सप्रतिसारण ग्रन्थ में मिलते हैं (४०० वर्ष ईसा पूर्व)। वैतारिय-प्रतिसाख्य में प्रथमा से स्वर 'ऋष्ठा' के

॥ से मिलता है (कृष्ठा = ऊँचा) । कभी कभी गांधार से ऊँचा
स्वर मध्यम भी प्रयुक्त होने लगा ।

वैदिक चार स्वरों का ओड़व मन्त्रक अरथ्य बना होगा जो या
तो म् ग रे सा ध होगा (आज भी दक्षिण में यह कथन प्रसिद्ध है
कि प्राचीन आभोगी राग में सामदेव गाया जाता था । आभोगी
राग के स्वर सा रे ग म ध) अथवा ग रे सा नी ध होगा । बाद में
नीचे के दो स्वर तचम और मध्यम और जुड़ गये और इस प्रकार
कुल सात स्वरों का अस्तित्व आया । वैदिक सप्त स्वरों का मिलान
आगे के सात स्वरों से इस प्रकार किया जा सकता है :—

कृष्ठा	—	मध्य
प्रथम	—	गांधार
द्वितीया	—	ऋषभ
तृतीया	—	पङ्कज
चतुर्थी	—	निषाद
मद्र	—	धैरत
अतित्तर	—	पंचम

पाणिनि शिक्षा और नारदीय शिक्षा में एक श्लोक इस प्रकार
का मिलना है :—

उदात्ते निषाद गान्धारी, अनुदात्त ऋषभ धैरतौ ।
स्वरित प्रभवा ह्येते, पङ्कज मध्यम पंचम ॥

जिससे यह अभिप्राय निकलता है कि उदात्त के अतर्गत निषाद
और गांधार स्वर, अनुदात्त के अतर्गत ऋषभ और स्वरित के अत-
र्गत शेष तीन स्वर पङ्कज, मध्यम और पंचम सन्निहित हैं । इससे
यह भी स्पष्ट होता है कि इतने सुदूर पूर्व काल में भी स्वर-संवा-
दित्व का महत्व स्वीकृत था ।

वैदिक काल में सात स्वरों का आनिर्भाव हो गया था यह मान्दिक शिक्षा की इस पक्ति से भी स्पष्ट लक्षित है—‘सप्त स्वरस्तु गीयन्ते सामभिः सामगेवुर्धै’ ।

जब गांधार के ऊपर एक मध्यम स्वर की कल्पना हुई तभी में मध्यम प्राप्त गया । नान्दीय शिक्षा में वैदिक सात स्वरों को मध्यम से आरम्भ करते हुए इस प्रकार लिखा है :—

य. सामगाना प्रथमः स येणोर्मध्यमः स्वरः ।

यो द्वितीयः स गान्धार स्तृतीय रत्तृपभः स्मृतः ।

चतुर्थ पङ्क्त इत्याहुनिपादः ‘पञ्चमो भवेत् ।

पष्ठतु धैवतो ज्ञेयः सममः पञ्चमः स्मृतः ॥

इस प्रकार हम देखते हैं कि वैदिककाल में संगीतसाधना काफी ऊँची उठ चुकी थी । वैदिक सूची में अनेक वाद्यों का उल्लेख इस घात की और भी अधिक पुष्टि करता है । उदाहरणार्थ उस सूची में अत्रनद्ध वाद्या में दु दुभी, आदम्बर, भूमि दु दुभी घानस्पति, अघाती । तत्र वाद्यों में काङ्-वीणा, करुरी वीणा, वारण्य (१०० तारों युक्त वीणा) वीणा और सुपिर वाद्यों में तृण्य, नादि और धाधुर आदि का उल्लेख है । छादोग्य और वृहदारण्यक उपनिषदों में (६००) ईसा पूर्व) सामवेद के गायन का उल्लेख है वृहदारण्यक में तो अनेक वाद्यों का भी उल्लेख है जो वैदिक कालीन बतलाये गए हैं ।

(२ अ) पूर्व प्राचीन काल (संदिग्धकाल)

(१००० ईसा पूर्व—१ ईसवी)

सामान्य परिस्थिति .—इस काल के अंतर्गत पौराणिक और धीद्ध काल आ जाते हैं जिन में संगीत-साधना चलती तो अवश्य ही रही किंतु कोई ग्रन्थ ऐसा नहीं मिलता जिससे उस काल के संगीत का स्पष्ट स्वरूप पता चल सके । इसीलिए संगीत की दृष्टि से

इस काल का मंदिर्य काल कहा जा सकता है। इस काल के जो उपनिषद् आदि ग्रन्थ मिलते हैं उनसे यह सिद्ध होता है, कि संगीत का प्रचार परापर चाल रहा है वल्कि उमर सतन् विकास भी होता गया है। इस काल के कुछ ग्रन्थ ये हैं :—

उपलब्ध सामग्री (१) 'छांदोग्य' और 'शृङ्गारण्यक' उपनिषद्ओं में (६०० ईसा पूर्व) सामगायन का उल्लेख है और शृङ्गारण्यक में अनेक संगीत वाद्यों के नाम मिलते हैं, यह पहले बतलाया ही जा चुका है। (२) शास्त्र के रूप में संगीत का वर्णन सर्व प्रथम 'श्रुतिप्रतिसांख्य' (४०० ईसा पूर्व) में मिलता है, जिसमें तीन स्थानों सप्तस्वरों आदि का उल्लेख है। लगभग इसी समय (५०० ईसा पूर्व) भी के पाइथागोरस ने संगीत ने संगीत शास्त्र का एक नियमित स्वरूप बनाया था। (५०० ईसा पूर्व—२०० ई०) सप्तस्वरों और गांधर नाम का उल्लेख है और साथ ही स्वर संवादित्व का भी संकेत है। (४) रामायण में (४०० ईसा पूर्व २०० ई०) गायन का अनेक बार उल्लेख मिलना है। संगीतिक उपमायें भी व्युत्पन्न हुई हैं। रामायण में जातियों का उल्लेख मेरी, दुंदुभी, मृदंग, घट, डिमडिम आदि अघनय वाद्य और मुदुदुफ आदम्यर आदि मुपिर वाद्य और वाद्य और धीणादि तंत्र वाद्यों का उल्लेख भी रामायण में मिलता है। (५) व्याकरणार्थ पणिनि ने (३२६ ईसा पूर्व) ने अपनी शिक्षा और अष्टाध्यायी ग्रन्थों में संगीत सम्वन्धी अनेक उल्लेख किये हैं।

(२ व) उत्तर प्राचीन काल (भरत काल)

(१ ईसवी—८०० ईसवी)

सामान्य प्रवृत्तियों :—इस काल में ही भरत का नाट्यशास्त्र ग्रंथ लिखा गया जो भारतीय संगीत का आदि और प्रमुख ग्रन्थ।

माना जाता है। भरत के समय के विषय में बहुत मतभेद है। मरी शताब्दी से द्वाविं शताब्दी तक के बीच में यह मतभेद है। ५वीं शताब्दी अधिक उचित जान पड़ती है। अन्य ग्रंथों के इस काल में लिखे गये सभी भरत के नाट्य शास्त्र में प्रति पादि विषयों के समानान्तर चले हैं और इसी काल में आकर हमें तीनों ग्रामों, इक्कीस मूर्धनाओं, मन्त्रस्वर और चार्लस श्रुतियों आदि का वर्णन मिला है। दूसरी विशेषता जो इस काल में मिलती है, वह यह कि संगीत में गायन-वादन के साथ नृत्य और नाट्य का भी बहुत अधिक महत्व हो गया था। तीसरी विशेषता जाति की थी। कदाचित् भरत से कुछ पूर्व से जातियों का गायन प्रचलित था।

इस काल में राग-गायन उस रूप में न था जिसमें अब है। भरत ने तो राग शब्द का उल्लेख तक नहीं किया है। कुछ अन्य ग्रन्थकारों ने ग्रामरागों का वर्णन किया है। ये ग्रामराग जातियों से बनते थे। मुख्य १८ जातियों में से सात शुद्ध और ग्यारह विकृत मानी जाती थीं। दक्षिण में इस काल में जो भक्ति आंदोलन चला उसके फल स्वरूप भी संगीत का बहुत प्रचार बढ़ा।

उल्लेख्य सामग्री :—(१) दक्षिण के एक तामिल-ग्रन्थ, 'पारि-पाडल' में (१००—२०० ईसवी) याल नामक एक धीणा सदृश वाद्य का वर्णन है जिसके कुछ प्रकारों में १००० तारों तक का अस्तित्व पता चलता है। बाद की इसी ग्रन्थ में कुछ प्राचीन सात 'मन्डल' का भी उल्लेख है जो कदाचित् कुछ उसी प्रकार के स्वर समूह होंगे जैसे आगे चलकर जाति और राग हुये।

(२, ३०० ई० के एक बौद्ध नाटक में, 'सिलापदिगारम' में भी याल, धीणा तथा अवनद्ध और सुपिर वाद्यों के बजाने वालों का उल्लेख है। इसमें सात स्वरों और तत्कालीन प्रचलित रागों का भी

घर्णन है। स्वर नाम अवश्य भिन्न हैं और 'राग' शब्द व्यवहृत नहीं हैं। ३३० ई० में पोप सल्विस्टर और ३७४—३६७ ई० में सेंट ग्रेगोरी ने यूरोप में संगीत-शास्त्र के अध्ययन का विकास किया। कालिदास (४०० ई०) ने भी अपने नाटकों में संगीत सम्बन्धी उल्लेख किए हैं।

(३) 'भारत का नाट्यशास्त्र' ४ वीं शताब्दी (४००—४०० ई०) की रचना मानी जा सकती है। यह चास्त्य में एक नाटक सम्बन्धी ग्रन्थ है किन्तु इसके २८ वें, २६ वें और ३० वें अध्यायों में संगीत सम्बन्धी शास्त्र दिया है, जिसके अंतर्गत श्रुति स्वर प्राम, मूर्धना और जातियों का वर्णन आ जाता है। भरत ने विकृत स्वरों में केवल दो का अर्थात् काकली निषाद और अंतर गांधार का वर्णन किया है और 'राग' शब्द यहाँ नहीं लिखा है। 'प्राम रागों' का भी कोई उल्लेख नहीं है। भरत ने पड़ज प्राम और मध्यम प्राम केवल इन्हीं दो प्रामों का वर्णन किया है। गांधार प्राम का उल्लेख भी नहीं। नाट्यशास्त्र में स्वर सप्तदित्य का पूर्ण ध्यान है यादी, संधादी, विषादी अनुषादी स्वरों का वर्णन है द्विभुक्ति, त्रिभुक्ति और चतुःश्रुतिक स्वरों का भी वर्णन है। पड़ज प्राम की सात और मध्यम प्राम की ग्यारह मिलाकर कुल अठारह जातियाँ भरत ने लिखी हैं इन्हीं १८ जातियों का फिर दो शिर्षके और शुद्ध विकृत जातियों में विभाजित किया है। शुद्ध जातियों सत् हैं, चार पड़ज प्राम की (पाड़जी, आर्षेभी धैवती और नैषादी) और तीन मध्यम प्राम की (गांधारी, मध्यमा और पंचमी)। विकृत जातियों ग्यारह हैं जिनमें पड़ज या मध्यम प्राम की शुद्ध जातियों का सम्मिश्रण है भरत में 'जाति' के दस लक्षण लिखे हैं :—ग्रह, अंश, तार, मन्द्र न्यास, अपन्यास, अल्पत्व, बहुत्व, पाद्वत्त्व और शोडशत्व।

(४) भरत के दत्तिला द्वारा लिखित पुस्तक 'दत्तिलम्'

भी उल्लेखनीय है। बृहद्देशी के रचयिता मतंग मुनि ने भी दत्तिला का नाम दिया है जिससे पमाणित होता है कि दत्तिला का समय मतंग से पूर्व था। दत्तिला को भी हम ४वीं शताब्दी (४००-४००ई०) का ही मान सकते हैं। भरत की भांति दत्तिला ने भी ग्राम शब्द की व्याख्या नहीं दी है किन्तु भरत के विपरीत उसने गांधार ग्राम का आधारण उल्लेखमात्र किया है। मतंग ने मूर्छना की परिभाषा दी है किन्तु दत्तिला ने नहीं दी है। समवादी स्वरों की दूरी भरत के समान दत्तिला ने भी जो अथवा तेरह श्रुतियों की माने हैं परंतु विवादी स्वरों में भरत ने बीस श्रुतियों का अन्तर माना है और दत्तिला ने दो श्रुतियों का। यह कोई वारतयिक अन्तर नहीं है केवल दृष्टिकोण का भेद है। दत्तिला ने भी भरत की अठारह जातियाँ स्वीकार की हैं। (५) भरत और दत्तिला के बाद मतंग मुनि द्वारा लिखित 'बृहद् देशी' ग्रंथ मिलता है जिसका समय छठी शताब्दी माना जा सकता है। जिस प्रकार भरत के समय के विषय में मतभेद हैं (३ री, ४ थी, ५ वीं और कुछ के अनुसार ६ ठी शताब्दी), वही तरह मतंग के समय के विषय में भी अनेक मत हैं। कोई उसे ४ थी और ७ वीं शताब्दी के बीच मानते हैं तो कोई और आगे का किन्तु मतंग नारद (संगीत मकरंद के रचयिता) के पूर्व का अवश्य था। मतंग ने ग्राम और मूर्छना शब्दों की विस्तृत परिभाषा दी है और गांधार ग्राम उल्लेख किया है। समवादी स्वरों में ६ अथवा १३ श्रुतियों का अन्तर और विवादी स्वरों में २ श्रुतियों का अन्तर मतंग को भी मान्य है। बृहद् देशी में सामगायन के प्रारम्भिक तीन स्वरों के प्रयोग भी संकेत है— त्रिस्वररचक सामिकः'

मतंग ने ही सर्व प्रथम संगीत शास्त्र के अन्तर्गत ग्राम-रागों का वर्णन कर 'राग' शब्द का प्रयोग किया, जो आज के संगीत का प्राण है। किन्तु उसके ग्रामराग आधुनिक रागों के सदृश न थे।

मत्तंग ने जातियों के जो दस लक्षण दिये हैं वे भजन के समान ही हैं। मत्तंग ने लिखा है कि उसके समय में सात जाति प्रकार प्रचलित थे जिनमें से एक प्रकार राग-जाति का भी था। राग जाति के विषय में मत्तंग ने लिखा है कि—

‘स्वरयणविशेषण ध्वनि भेदेन वा पुनः ।

रज्यते येन यः करिचनृ प्र रागः संगतः सताम् ॥

इससे यह ध्वनित होता है कि प्राचीन जाति गायन के लक्षण ही धीरे-धीरे राग गायन में सम्मिलित हो गये। मत्तंग की राग जातियों के नाम इस प्रकार हैं :—१ टकी २ सायीरा ३ मालव पंचम ४ पाङ्ग ५ घटाराग ६ द्विबालरु ७ टकरु कैशिका ये ही मत्तंग के मुख्य ग्राम राग कहे जाते हैं जिनका उत्पत्ति जातियों से हुई है।

(३) ‘नारदीय शिखा’ नामक एक ग्रन्थ नारद का लिखा मिलता है जिसके रचना काल के विषय में अभी कोई निर्णय नहीं हो सका है। कुछ विद्वान इसे ३री और ६ ठी शताब्दी के बीच की रचना मानते हैं कुछ १० वीं और १२ शताब्दी के बीच की अधिक समुचित यहाँ पता चलता है कि यह ७ वीं शताब्दी की रचना है क्योंकि इसमें भी ग्राम रागों का वर्णन है और सामवेदीय स्वरों का विशेष स्थान है। १० वीं शताब्दी की रचना में तो राग का आधुनिक रूप पर्याप्त अंश में बन चुका था परन्तु नारदीय शिखा में उसका वर्णन नहीं है, उसमें तो केवल प्राचीन सात ग्राम रागों का उल्लेख है जिनका नाम दक्षिण के कुटुम्बियामलाई (पुदुकोट्टाई, मद्रास) स्थान में एक शिलालेख में भी मिलता है। यह शिलालेख ७ वीं शताब्दी का ही माना गया है। इस लेख में नारदीय शिखा से मिलती हुई सात जातियों अथवा ग्राम रागों (नारद के नामकरण के अनुसार), सात स्वर, श्रुतियों और अतर तथा काली स्वर नामों का उल्लेख है।

नारदीय शिक्षा के मात मुख्य ग्राम राग ये हैं :—१ पाड़व २ पंचम ६ मध्य ग्राम ४ पड़ज ग्राम ५ माधारिता ६ कैशिक मध्यम ७ मध्य ग्राम (कैशिक युक्त) बुद्ध विद्वानों का विचार है कि इन्हीं से आगे चलकर छः राग बने। नारदीय शिक्षा में एक प्राचीन ग्रन्थकार कश्यप का भी उल्लेख किया है परन्तु कश्यप नाम के किसी व्यक्ति का कोई ग्रन्थ अभी तक उपलब्ध नहीं हुआ है।

(७) सातवीं और आठवीं शताब्दियों में दक्षिण भारत में भक्ति-आंदोलन चलने के कारण उम और संगीत का प्रचार भजनों द्वारा अधिक हुआ। लगभग इसी समय यूरोप में भी धार्मिक संगीत का विकास हुआ था।

(३अ) पूर्व मध्यकाल (प्रबन्धकाल)

(८०० ई०—१३०० ई०)

सामान्य प्रवृत्तियाँ :—इस काल के प्रतिनिधि ग्रन्थ नारद कृत संगीत मकरंद (८०० ई०) और शारङ्गदेव कृत संगीत रत्नाकर (१२००—१३०० ई०) है। संगीत मकरंद में प्रथम चार पुरुष राग, श्री राग आदि की चर्चा मिलती है जिसके आधार पर आगे चल कर राग-रागिनी पद्धति का निर्माण हुआ जो उत्तर हिन्दुस्तानी संगीत की मुख्य विशेषता रही है और इसीलिए बुद्ध विद्वानों का मत है कि भारतवर्ष में नारद के मकरंद के समय से ही उत्तर और दक्षिण 'द्वैतियां पृथक् रूप से विभक्त होने लगी। इस पूर्व मध्य काल में ही जयदेव नामक प्रसिद्ध कवि और संगीतज्ञ हुआ जिसके 'गीत-गोविन्द' में अनेक गीत प्रबन्ध नाम से संकलित हैं। संगीत रत्नाकर से भी यही पता चलता है कि उस समय तक ध्रुपदादि गीतों के स्थान पर प्रबन्ध आदि गीत गाये जाते थे। इसीलिए इस काल का नाम प्रबन्ध-काल अधिक उचित प्रतीत हुआ। इसी पूर्व-

काल में मुसलमानों के आगमन से कुछ पूर्व देशी रियासतों का बहुत अधिक विकास और प्रचार था जिसके कारण विशेष काल को भारतीय संगीत का एक स्वर्ण युग भी कहा जा है।

यह स्वर्ण युग लगभग ६ वीं से १२ शताब्दी के बीच में माना जा सकता है। इसके बाद यवनों के प्रभाव से भारतीय संगीत की गति प्रारम्भ हुई और फारस के संगीत के मिश्रण से उत्तर हिन्दुस्तानी संगीत का एक स्वतंत्र निरचय रूप बना जिसका विकास अरब के समय में बहुत अधिक हुआ। इसीलिए अरब के समय को भी भारतीय संगीत के इतिहास में स्वर्णयुग कहते हैं।

उपलब्ध सामग्री :—(१) नारद कृत 'संगीत मकरंद' एक त्यन्त महत्वपूर्ण ग्रन्थ है जिसमें सर्व प्रथम रागों का वर्गीकरण रूप राग, त्री राग और नपुंसक रागों में हुआ। इसीसे आगे चल कर राग-रागिनी रागपुत्र आदि की पद्धति चली। नारद के नाम से अनेक ग्रन्थ प्राप्त हुए हैं जैसे नारदीय शिक्षा, संगीत मकरंद, राग-निरूपण, सारसहिता, नारदीय संहिता, स्वर मंजरी इत्यादि। कदाचित्त नाम के एक से अधिक व्यक्ति हुए हैं। यह तो निश्चित है कि नारदीय शिक्षा और संगीत मकरंद के रचयिता दो पृथक् नारद थे और नारदीय शिक्षा संगीत मकरंद से प्राचीन ग्रन्थ है क्योंकि उसमें सामगायन की ध्वनि अधिक है और उसमें ग्राम रागों का वर्णन है जबकि मकरंद में उस समय के संगत का वर्णन है जबकि 'राग' का पूर्ण विकास हो चुका था।

संगीत मकरंद का रचना काल कुछ लोग ८ वीं अथवा ६ वीं शताब्दी मानते हैं और कुछ लोग ७ वीं और ८ वीं शताब्दियों के बीच में। अधिक समुचित रचना काल ६ वीं शताब्दी में माना जा

सकता है। नारद ने संगीत मकरन्द में गांधार ग्राम का वर्णन किया है, यद्यपि यह कुछ स्पष्ट हो गया है। नारद ने मय रागो को पुष्प री और नपसक रागों में विभाजित किया है। पुष्प राग वीम माने जाते हैं।

मकरन्द में अन्य प्रकार के राग विभाजन भी हैं। उदाहरणार्थ, पूर्ण कम्पन युक्त रागों का 'मुक्ताङ्ग पञ्चित', थोड़े कम्पन वाले रागों को 'कम्पनिहीन' रागों की श्रेणियों में रखा है। तीसरे प्रकार का विभाजन सपूर्ण पादय और ओडय रागों में है। चौथे प्रकार में रागों को समय के आधार पर चार वर्गों में बांटा है—प्रातर्गेय राग, मध्याह्न कालिन राग और रात्रि गेय राग। राग के समय के नियमों के पालन पर बहुत अधिक बल दिया है।

(२) मुसलमानी आक्रमण से पूर्व की शताब्दियों में ६ वीं से १२ वीं तक भारतीय संगीत का स्वर्ण युग माना गया है जब कि देशी रियासतों में संगीत साधना अपने उच्चतम शिखर पर पहुँची थी। अभाग्यवश इस समय से कोई ग्रन्थ निरोध अथवा अन्य सामग्री प्राप्त नहीं है।

(३) जयदेव का समय १० वां शताब्दी के उत्तरार्ध में माना जाता है। जयदेव को उत्तर भारत का प्रथम गायक कहा जा सकता है। उसके ग्रन्थ 'गीत गोविन्द' में बहुत से प्रबन्ध अथवा गीत लिखे हैं जो संस्कृत में हैं और जो राधा कृष्ण के प्रेम सबधी हैं। किन्तु इन प्रबन्धों की सरलिपि नहीं दी हुई है अतः उनसे आज कोई निरोध लाभ नहीं हो पा रहा है। केवल राग या ताल का नाम देखकर हम उसके स्वरूप का ज्ञान नहीं प्राप्त कर सकते। जयदेव का जन्म बंगाल में धोलपुर के पास के हुला नामक स्थान में हुआ था।

(४) शारंगदेव कृत 'संगीत रत्नाकर' संगीत का एक अत्यन्त

मन्त्रपूर्ण ग्रन्थ है जिसका समय १३ वीं शताब्दी के मध्य का है। रत्नाकर को ही दक्षिण और उत्तर मंगोल वाले, दोनों अपना शास्त्रीय आधार मानते हैं। शारंगदेव के वाजा, भास्कर काशीर से दक्षिण में आकर देवगिरि में बस गये थे। शारङ्गदेव देवगिरि (दोलताबाद) के यादव वंश के राजा के दरबार में थे। शारङ्गदेव का समय १२१० से १२४० ई० के मध्य का माना जाता है। शारंग देव के पिता सोधला, यादव राजा भिल्लमा ११८७—११९१ ई०) और सिंहना (१२१०—१२१७ ई०) के दरबार में नौकर हुए थे।

शारङ्गदेव ने अपने रत्नाकर में अनेक पूर्वलिखित ग्रन्थों की सामग्री लेकर, तत्कालीन छन्द और दक्षिण भारत के संगीत का समन्वय करने का प्रयत्न किया है। यद्यपि वह इस कार्य में सफल नहीं हुआ है, बल्कि अनेक नई समस्याएँ उत्पन्न हो गई हैं। रत्नाकर को ठीक ठीक अभी तक कोई नहीं समझ सका है। उत्तर भारत के लोग रत्नाकर को अपने संगीत का आधार ग्रन्थ मानते हैं और दक्षिण के लोग अपने संगीत का। रत्नाकर के बाद के संगीत विद्वानों ने अधिकतर अपने ग्रन्थों में रत्नाकर का ही आधार ग्रहण किया है।

संगीत रत्नाकर में नारद ऋषि का पुरुष, रवी राग आदि के सिद्धांत को मान्यता मिली है परन्तु उसमें अन्य अनेक सिद्धांत भी दिये गये हैं।

शारङ्गदेव ने भी नारद की भांति गांधार ग्राम का विस्तारपूर्वक वर्णन किया है और लिखा है कि उसके समय तक वह व्यवहार में अलग हो चुका था। भारत, दक्षिण और मलय ने समयादी स्वरों में नौ अथवा तेरह श्रुतियों का अंतर माना था हस्तु शारङ्गदेव और उस बाद के लेखकों ने यह अंतर आठ अथवा बारह श्रुतियों का माना इसी प्रकार विषादी स्वरों का अंतर भी शारङ्गदेव और

पाद के लेखकों ने दो श्रुतियों का न मानकर एक श्रुति का माना।

शारङ्गदेव ने कुल धारुद विष्णु म्बर माने हैं और भरत की भांति ही अटारुद जातियाँ, सात शुद्ध और ग्यारह विभूत माने हैं। जाति के नेरुद लक्षण लिखे हैं :—मढ, अंरा, न्याम, अपन्याम, सन्याम, मंद्र, विन्यास, तार, अल्पत्व, बहुत्व, पादुपत्व और अंतर मार्ग यादों का अन्य स्वरों से सम्यन्ध। अटारुद जातियों का विभूत वर्णन करके फिर ग्राम रागों का वर्णन भी किया है। शारंग देव के अनुसार ग्राम राग जातियों में उत्पन्न हुए हैं और ग्राम रागों में ही अन्य राग विकसित हुए हैं। कुल तीस ग्राम राग उसने लिखे हैं और अन्य अनेक प्रकार के राग (वदाहरणार्थ, उपराग, पूर्व-प्रसिद्ध रागांग, भाषांग क्रियांग उषांग आदि राग) मिला कर शारंगदेव ने कुल २६४ (दो सौ चौसठ) रागों का वर्णन किया है। किन्तु जब तक शारङ्गदेव और भरत के भी स्वरों और श्रुतियों तथा उनके यास्तमिक शुद्ध समक का ठीक स्वरूप पता न चले, तब तक उन रागों का भी ठीक ज्ञान होना कठिन हो है। कुछ विद्वान शारंग देव का शुद्ध धाट मुखारो (आधुनिक फन कांगा) स्वीकार करते हैं, जो आधुनिक कर्नाटक शुद्ध स्वर सप्तक है।

(३ व) उत्तर मध्यकाल (विकास काल)

(१३००—१८०० ई०)

सामान्य प्रवृत्तियाँ :—यह काल विकास काल इसलिए कहा गया है क्योंकि इसमें उत्तर भारतीय संगीत का नये वातावरण में (अर्थात् यवन काल में फारस के संगीत के प्रभाव व मिश्रण से) पूर्ण रूप से विकास हुआ। १४ वीं और १५ वीं शताब्दियाँ उत्तर हिन्दुस्तानी संगीत के निर्माण के लिये सबसे अधिक महत्वपूर्ण हैं।

शासक के रूप में भारतवर्ष का समन्वय मुसलमानों में मर्या-
 ११ वीं शताब्दी में हुआ और १२ वीं शताब्दी के लगभग
 तक मुसलमानों का राज्य रहा । मुसलमान वादशाहत का तथा
 उसके द्वारा फारस के संगीत का प्रभाव भारतीय संगीत पर वास्तव
 में १४ वीं शताब्दी के प्रारंभ के संगीत का प्रभाव भारतीय संगीत
 पर वास्तव में १४ वीं शताब्दी के प्रारंभ से अथवा १३ वीं शताब्दी
 के अंतिम वर्षों से पड़ना प्रारम्भ हुआ था और दो सौ, तीन सौ
 वर्षों में यह प्रभाव काफी पड़ चुका था जिसके फल स्वरूप भारतीय
 संगीत में अनेक नवीनतायें समा गईं, भारतीय संगीत के इसी
 उत्तर मध्यकाल अथवा विकास काल के प्रारम्भ से दक्षिण भारतीय
 संगीत और उत्तर भारतीय संगीत एक दूसरे से स्पष्ट रूप से पृथक
 होने लगे । यह पहले कहा ही जा चुका है कि हम पृथकीकरण का
 श्री गणेश ६ वीं शताब्दी के प्रारम्भ में संगीत मकरन्द के समय से
 हुआ था और इस काल में आकर दोनों पद्धतियाँ पूर्ण रूप से
 स्वतन्त्र हो गईं और चूँकि फारस के संगीत का प्रभाव उत्तर भारत
 पर ही अधिक पड़ा, इसलिए दक्षिण अथवा कर्नाटक संगीत में
 अपेक्षाकृत बहुत कम परिवर्तन हुआ । मुसलमानों के आगमन से
 प्राचीन संगीत परम्परा अवश्य नष्ट होने लगी किन्तु इसे हम उत्तर
 भारतीय संगीत की अवधि न कह कर उसका विकास ही कहेंगे
 क्योंकि आज हम स्वयं मानते हैं कि कर्नाटक संगीत की अपेक्षा
 उत्तर हिन्दुस्तानी संगीत में अधिक सरसता, व्यापकता और
 विस्तारक्षेत्र के साथ ही साथ फारस का संगीत भारतीय संगीत से
 अनेक अंशों में सैद्धांतिक और आत्मिक साम्य भी रखता था और
 कदाचित्त इसलिए उसका हमारे संगीत के साथ समन्वय भी हो
 सका ।

इस काल में मुसलमानों वादशाहों के दरबारों में संगीतज्ञों को

अच्छा आशय मिला और इसमें क्रियात्मक संगीत की माधना हुई परंतु इन बादशाहों ने संगीत के शास्त्र के प्रति उपेक्षा का भाव रखा जिसका परिणाम यह हुआ कि शास्त्र और क्रिया साथ-साथ आगे न बढ़ सके। केवल स्वतन्त्र रूप से शास्त्र लिखने वाले अनेक लेखक हुये जा बदलते हुए संगीत पर प्रकाश डालते समय प्राचीनता की ओर भी बराबर खिंचे रह जाते थे और कदाचित् इसीलिए किसीभी एक ग्रंथ से उनके समय के संगीत का पूर्ण स्वरूप स्पष्ट रूप से नहीं ज्ञात हो पाता है।

इस विकास काल में अमीर खुसरो ने अनेक नये राग, ताल, गीत और वाद्य चलाये। इस काल में प्रारंभ में तो ध्रुपद, धमार और उनके साथ परमायजा का महत्व रहा किंतु धीरे-धीरे वाद में रयाल गायन, ठुमरी गायन और इनके साथ बदल वादन का भी प्रचार बढ़ने लगा। अकबर के राजतकाल में (१५४६-१६०५) तान सेन आदि अनेक सुप्रसिद्ध महान गायक हुये, जिनके अनेक चमत्कार भी प्रसिद्ध हैं। यह भी उत्तर भारतीय संगीत का स्वर्णयुग कहा जाता है। आगे चलकर अंतिम मुगल बादशाह मोहम्मदशाह 'रंगीले' के समय में उसके दरबारी गायक सदारंग और अदारंग ने सैरुडों सुन्दर रयाल बनाये और संगीत की उन्नति की। इस काल में राग गायन पूर्ण रूप से प्रतिष्ठित हो गया।

विकास काल के मुख्य सोपान :—

(१) अलाउद्दीन :— १३ वीं शताब्दी के अंतिम वर्षों में और १४ वीं शताब्दी के प्रारंभिक समय में दिल्ली का राज्य सुलतान अलाउद्दीन के हाथ में था। उसके दरबार का समय अनुमान से १२६५ से १३१६ ई० तक माना जाता है और उसी के दरबार में प्रसिद्ध कवि और गायक अमीर खुसरो या। अलाउद्दीन स्वयं संगीत का बड़ा प्रेमी था। उसने १२६४ ई० में दक्खिन पर धावा

॥ और १३१० ई० में उनके मुगल मरदार मलिक काफूर ने
 ५५ भारत पर आक्रमण करके देवगिरी (दौलताबाद) के यादव
 ५६ पराजित किया और उधर का पूरा राजा कर लिया था ।
 ५७ उस समय अलाउद्दीन के दिल्ली दरबार में दक्षिण के कई प्रसिद्ध
 ५८ संगीत लेजाये गये । उस समय दक्षिण में उत्तर की अपेक्षा अधिक
 ५९ उच्चकोटि के संगीतज्ञ थे, ऐसा अनुमान लगाया जाता है । गोपाल
 ६० नायक प्रसिद्ध संगीत...यादव वंश के दरबारों में था और कदाचित्त
 ६१ वह भी शाही फौजों के साथ दिल्ली ले जाया गया था । कहा जाता
 ६२ है कि दिल्ली में गोपाल नायक और अमीर खुसरो की गायन ॥ होइ
 ६३ हुई । फारस और भारतीय संगीत का सम्मिश्रण करते हुए खुसरो
 ६४ ने अनेक नवीन आविष्कार किये जैसे :—गीतों के शुद्ध प्रसार—
 ६५ कव्वाली, तराना आदि वाद्य—सितार, तबला आदि, राग—सर
 ६६ पर्दा, चित्तक, साजगिरी आदि ताल—मुमरा, आड़ाचारताल,
 ६७ सूलफाक आदि । कव्वाली से ही आगे चलकर छोटे ख्यालों का
 ६८ विकास हुआ ।

(२) लोचन :—मुसलमानों के समय में जो सबसे प्रथम संगीत
 शास्त्र का ग्रन्थ मिलता है जिसमें तत्कालीन परिवर्तित संगीत पद्धति
 पर कुछ प्रकाश पड़ता है, वह है लोचन कवि की 'राग-तरंगिणी' ।
 इसमें जयदेव (१२ वीं शताब्दी) और बिद्यापति (१४ वीं शताब्दी
 बिहार के तिरहुत दरबार) का उल्लेख है । तरंगिणी का रचना काल
 अनुमान से १५ शताब्दी के प्रारम्भ में माना जाता है । लोचन की
 तरंगिणी का शुद्ध थाट आधुनिक काफी के सदृश था । उसने सभी
 जन्म रागों को कुल बारह जनक थाटों अथवा मेलों में विभाजित
 किया है यहाँ से ही भारतीय संगीत में राग-रागिनी अथवा मूर्द्धना
 राग वर्गीकरण के स्थान पर मेल-राग अथवा थाट-राग वर्गीकरण
 का प्रारम्भ पता चलता है । इस काल से कुछ पूर्व ही केवल एक
 पड़ज प्राम का प्रचार रह गया था ।

(३) कल्लिनाथ, विजय नगर के राजा देवराज के दरबार एक सुप्रसिद्ध मंगोनाथ और पंडित था। वह लक्ष्मणर प्रा पुत्र और उसका समय १४२५ ई० के लगभग था। कल्लिनाथ ने देवदत्त मंगोत रत्नाकर की एक भिस्तृत टीका लिखी है।

(४) भक्ति आंदोलन :—१४८४ और १४३३ ई० के उत्तर भारत और बंगाल में चैतन्य महाप्रभु और अन्य भक्तों भक्ति का तीव्र आंदोलन चलाया गया जिसमें भजन संकीर्तन नगर कीर्तन आदि के रूप में संगीत चर्चा का प्रचार हुआ।

(५) रामामात्य :—यह दक्षिण का प्रथमकार था जिन्होंने १५०० ई० के लगभग कर्नाटक संगीत का प्रथम विस्तृत शास्त्र-ग्रन्थ, 'मेल प्रलानाधि' लिखा। इसमें दक्षिण के सभी रागों का विवरण दिया है।

(६) अकबर —अकबर का समय १५५६ ई० से १६०५ ई तक था और इसी काल को उत्तर हिन्दुस्तानी संगीत के इतिहास का स्वर्णयुग कहा जाता है। फारस संगीत का प्रभाव पड़ने से पूर्व भारतीय संगीत का एक स्वर्ण युग और माना जाता है, जो मुसलमानों के आगमन से पूर्व की शताब्दियों में था। अकबर के समय में संगीत की बहुत उन्नति हुई। वह स्वयं बड़ा संगीत प्रेमी था। उसके दरबार में कुल छत्तीस संगीतज्ञ थे (आइने-अकबरी के अनुसार) जिनमें मियाँ तानसेन प्रमुख थे। बृन्दावन के प्रसिद्ध महात्मा और संगीतज्ञ स्वामी हरिदास के तानसेन शिष्य थे। तानसेन का नाम इस्लाम धर्म अपनाने से पूर्व तन्ना मिश्र था। तानसेन के अनेक शिष्य हुए जिनके दो मुख्य वर्ग बन गये—एक स्वाध्यायियों का वर्ग जो तानसेन द्वारा आविष्कृत स्थाव वाद्य बजाते थे और दूसरा धीनकारों का वर्ग जो वीन (वीणा) बजाते थे। धीनकारों के आधुनिक प्रतिनिधि रामपुर के बजीर खाँ थे और स्वाध्यायियों के प्रतिनिधि

मरा र्यों थे। तानसेन के घराने के गवैये जैये सेनिये कहलाते हैं और सेनिये घराने के गायक ध्रुपद के विशेषज्ञ कहे जाते हैं। अकबर के दरबार के दरबार के एक अन्य प्रसिद्ध गायक थे — नायक बँनू, गोपाल नौमत र्यों, तानतरग र्यों, मसीतर्यों इत्यादि। अनक राग मियाँ तानसेन के बनाये कहे जाते हैं जैसे, दरबारी फान्दहा, मियाँ मल्हार, मियाँ की सारंग आदि।

अकबर के राज्यकाल में ही ग्वालियर में राजा मानसिंह तोंमर ने ग्वालियर का संगीत घराना खालू किया। इन्हें ही ध्रुपद का आविष्कारक कहते हैं। इनके दरबार में एक नायक परश हो गये हैं जिनकी रचनाएँ तानसेन के चाद महस्वपूर्ण मानी गई हैं। अकबर के समय में सघन्न ध्रुपद गायन ही प्रचलित था अर्थात् आज से लगभग ५०० वर्ष पूर्व ध्रुपद गायन का प्रचलन हुआ था। फकबर के समय में ही ख्याल गायन का भी प्रचार आरम्भ होने लगा था। जौनपुर के मुलतान हुमेन शर्की ने विलम्बित अधया बडे ख्यालो का आविष्कार किया और खुसरो द्वारा जिस फव्वाली गीत का प्रचलन हुआ था उसी से क्रमशः द्रुत लय के ख्याल अर्थात् छोटे ख्याल भी चल पडे।

अकबर के समय में ही कवि तुलसीदास द्वारा गीतों तथा रामायण महाकव्य के गायन द्वारा और भक्त सूरदास तथा मीरा बाई के भक्ति सम्बन्धी पदों के गायन द्वारा जनता में भी संगीत का अधिा प्रचार हुआ।

अकबर के ही समय में खादेश की राजधानी बुरहानपुर (दक्षिण) के राजा बुरहान र्यों फारुखी के दरबार में एक प्रसिद्ध पंडित या संगीतज्ञ था जिनका नाम पुँडरीक मिट्टल कर्नाटकी था। जब अकबर ने १५६६ ई० में खादेश को अपने हाथ में कर लिया, तब फदाचिन् पुँडरीक दिल्ली भी गया था। राजा बुरहान र्यों के

अनुरोध मे पुँडरीक ने उत्तर हिन्दुस्तानी संगीत में जो गढ़नड़ी पैदा हो गई थी, उसे दूर करके संगीत शास्त्र को नए भिरे से व्यग्रन्यत करने का प्रयत्न किया। पुँडरीक थिठन के चार ग्रन्थ १५६६ के आस-पास लिखे हुए मिलते हैं :—सद्राग चंद्रोदय, रागमाला, राग मंजरी और नर्तन निर्णय। सद्रागचंद्रोदय में शुद्ध थाट कर्नाटकों गुंगारी है और उसमें वर्णित राग प्रायः दक्षिण के ही हैं। परन्तु रागमाला में उत्तर हिन्दुस्तानी पद्धति के अनुकूल राग रागिनी पद्धति का वर्णन है और अनेक उच्चार के राग नाम दिये हैं जिससे स्पष्ट है कि पुँडरीक उत्तर भारत के सम्पर्क में भी अवश्य आया था।

(७) जहाँगीर :—जहाँगीर का समय १६०५ ई० से १६०७ ई० तक था। तुलसीदास की मृत्यु इसी काल में हुई। जहाँगीर के दरबार में बिलाम खों, छतर खों, गुरमदाद, भक्खू और हमजान आदि संगीतज्ञ थे। जहाँगीर के राज्यकाल में ही १६१० ई० में दक्षिण संगीत पर एक सुन्दर पुस्तक 'राग विबोध' लिखी गई जिसका लेखक पंडित सोमनाथ था जो दक्षिण भारत के राजमुन्त्री स्थान का रहने वाला एक तेलगू ब्राह्मण था। सोमनाथ ने अनेक धीणाओं का वर्णन किया है और कहीं कहीं उत्तर हिन्दुस्तानी संगीत के नामों (थाट, तीव्र आदि त्वर इत्यादि) का भी प्रयोग किया है जिससे पता चलता है कि उसने उत्तर संगीत का भी कुछ परिचय लिया था परन्तु यह नहीं के बराबर ही था क्योंकि उसके ग्रन्थ से पता चलती है कि वह उत्तर संगीत को ठीक से समझ नहीं पाया था। उत्तर और दक्षिण के संगीत मिश्रान्तों के समन्वय के प्रयत्न का आभाम सोमनाथ के राग विबोध में भी मिलता है।

जहाँगीर के समय में उत्तर हिन्दुस्तानी संगीत का एक ग्रन्थ 'संगीत दर्पण' पं० दामोदर मिश्र द्वारा लिखा गया। संगीत दर्पण

की रचना काल १६२५ ई० है। संगीत दर्पण को समझना भी लगभग उतना ही कठिन है जितना रत्नाकर को समझना। इसमें रागों के चित्रों का भी वर्णन है।

शाहजहाँ—शाहजहाँ का राज्यकाल १६२७ ई० से १६५८ ई० तक रहा। शाहजहाँ के दरबार में भी कुछ प्रसिद्ध गायक थे जिनमें से तीन मुख्य थे :—एक तो जगन्नाथ जिसे “कविराज” की उपाधि मिली थी, दूसरा लाल खाँ जिसे ‘गुण समुद्र’ की उपाधि दी गई थी और तीसरा द्विरंग खाँ। जगन्नाथ और द्विरंग खाँ चाँदी से तोले गये थे और प्रत्येक को साढ़े चार हजार रुपये दिये गये थे। लाल खाँ तानसेन के पुत्र बिलास खाँ का दामाद था। शाहजहाँ के समय में ही श्रीकृष्ण के पुत्र पंडित अहोबल ने उत्तर हिन्दुस्तानी संगीत का एक अत्यन्त महत्वपूर्ण ग्रन्थ ‘संगीत पारिजात’ सन् १६५० ई० के लगभग जिसमें प्रथम बार वीणा के तार की लंबाईयों द्वारा चारहों स्वरों के स्थान दिये गये हैं यद्यपि अहोबल ने, १६ स्वर नाम दिये हैं पर वह व्यवहार में केवल १२ स्वर पतलाता है। अहोबल का शुद्ध थाट भी लोचन की भाँति आधुनिक काफी थाट के सदृश था। उत्तर-मध्यकाल में कफ़ी थाट ही शुद्ध सतरक बना रहा। पारिजात का फ़ारसी में अनुवाद १७२४ ई० में श्री धामुदेव के पुत्र दीनानाथ ने किया। ‘संगीत-कार्यालय’ हाथरस ने संगीत पारिजात का हिंदी में भी अनुवाद कराया है जो एक अत्यन्त सराहनीय कार्य है। लगभग पारिजात के समय के निकट ही हृदय नारायण देव ने दो ग्रन्थ हृदय कौतुक और हृदय प्रकाश लिखे। हृदय-प्रकाश में भी अहोबल की भाँति ही बाह्य स्वरों के स्थान वीणा के तार पर समझाये गये हैं।

न्यंकट मखी :—१६६० ई० में दक्षिण के संगीत विद्वान पंडित

व्यंकटमहारी ने 'चतुर्दशप्रकाशिका' नामक ग्रन्थ कर्नाटक संगीत पर लिखा, जिसमें उमने गणितानुसार एक सप्तक से कुल ७२ धाटों (अर्थात् मेल कलाओं) और एक धाट से कुल ४२४ रागों की उत्पत्ति सिद्ध की है। व्यंकटमहारी के पिता गोविन्द क्षीरित थे जो जो अपनी परम्परा शारङ्गदेव तक ले जाते थे। व्यंकटमहारी ने भी कुल धाट् सयों का ही प्रयोग स्वीकार किया है।

(१०) औरंगजेब :-औरंगजेब का समय १६५८ ई० से १७०७ ई० तक। औरंगजेब कट्टर मुसलमान था और संगत का शत्रु था। उसने हुक्म तक दिया था कि मराजा दफना दिये जायें। फिर भी राजाश्रय से दूर स्वतन्त्र रूप से कुछ स्थानों में संगीत साधना चलती रही।

इसी समय के लगभग भायमट्ट ने तीन ग्रन्थ लिखे :-अनूप संगीत रत्नाकर, अनूप और तिलास और अनूपाङ्कुर। उसने शारंग देव को अनेक स्थानों पर उद्धृत किया। यद्यपि वह स्वयं शारंगदेव के रागों को समझ नहीं गया है। भायमट्ट दक्षिण पद्धति का लेखक था और उसका शुद्ध धाट मुखारी है। अनूप संगीत रत्नाकर में उसने सप्त रागों को कुल २० मेल अथवा धाटों में बाँटा है। भायमट्ट के पिता जर्नायन भट्ट थे जो शाहजहाँ के दरबार में थे। उनका वंश मालवा के आभीर प्रांत का रहने वाला था, भायमट्ट स्वयं राजा अनूपसिंह (बीकानेर) के दरबार में था।

(११) मोहम्मदशाह :-१८ वीं शताब्दी के उत्तरार्ध में संगीत साधना चालू रही यद्यपि पूर्व की तीव्रता के साथ नहीं। इस उत्तरार्ध में मुसलमानी गिरने लगी और अंग्रेजों का राज्य धीरे-धीरे स्थापित होना प्रारम्भ हुआ।

मोहम्मदशाह 'रंगीले' (१७१६ ई०) अंतिम बादशाह था जिसके दरबार दो अत्यंत प्रसिद्ध गायक सदारंग और अदारंग थे,

जिन्होंने हजारों खयाल रचे और अपने शिष्यों को सिखलाये । उनके खयाल आज भी प्रचलित हैं ।

इसी समय में शोरी मियों ने टप्पा गीत का प्रचार किया ।

अठारहवीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में संगीत साधना चलती रही परन्तु पूर्व की तीव्रता के साथ नहीं । मुसलमानों की शक्ति गिरने लगी और अंग्रेजों का राज्य धीरे-धीरे स्थापित होने लगा । राजाश्रय छिनने लगा । केवल स्वतन्त्र रूप से कुछ स्थानों और रियासतों में संगीतज्ञ साधना में रत रहे । अठारहवीं शताब्दी में ही श्रीनिवास ने 'रागत्व विशोध' नामक ग्रन्थ लिखा जो उत्तर हिन्दुस्तानी संगीत का ग्रन्थ है और जिसमें अहोबिल के पारिजात की भांति १२ स्वर-स्थान तथा काफी शुद्ध धाट दिया गया है । इसी काल में त्रिषट, गजल, तराना, टप्पा आदि गीत प्रकारों का प्रचार चला । इसी काल में दक्षिण संगीत पर तख्तौर के मराठा राजा तुलजेन्द्र भोंसले (१७६३-८७) की दो पुस्तकें रची गईं :—संगीत सारामृतम् और राग लक्षणम् ।

(४अ) प्रारंभिक आधुनिक काल (साधना काल)

१८०० ई० — १९०० ई०)

सामान्य परिस्थिति :—अंग्रेज भारतीय संगीत को बहुत घुसा समझते थे । अतः इस काल में नायक वादकों को कोई राजाश्रय तो मिला नहीं और न कोई प्रचार का हाँ कार्य हो सका । हाँ, केवल कुछ खास रियासतों में विभिन्न खानदानों के संगीतज्ञ अपना रियाज करते और शिष्यों को सिखलाते रहे । इस प्रकार संगीत की ऐकांतिक साधना ही अधिक चली जिसके कारण इस काल को साधना काल कहा गया है । नई शिक्षा के सभ्य समाज का दृष्टिकोण भी कुछ अभारतीय और कला के प्रति उपेक्षणीय सा

वन गया। गंगीत कला गुरे हाथों में भी जा पड़ी जिनके फलस्वरूप सभ्य समाज वाले उसे और भी घृणा की दृष्टि से देखने लगे। कुछ श्रमजों ने अवश्य इस का अध्ययन किया जैसे कैप्टेन डे, सर विलियम जोन्स और कैप्टेन विलड आदि। इस काल के मुख्य ग्रन्थ ये हैं :—

सामग्री :—(१) इस काल की विशेषता यह है कि इसी काल में सर्वप्रथम त्रिलायल को शुद्ध थाट होने के ज्ञात प्रमाण मिलते हैं। १८१३ ई० में सर्व प्रथम पटना के एक रईस मुद्गमद राजा ने एक पुस्तक 'नगमाते-आसानी' लिखी। इसमें त्रिलायल को शुद्ध थाट माना है और पूर्व प्रचलित अनेक राग-रागिनी पद्धति के मतों को तत्कालीन संगीत के प्रतिकूल सिद्ध करके रखा साहन ने अपना एक मत बनाया जिसमें नए ढंग से छः राग और छत्तीस रागिनियों का विभाजन किया। (२) जयपुर के राजा प्रतापसिंह के (१७७६ ई०—१८०४ ई०) ने उस समय के अनेक संगीत पंडितों की सहायता से एक आचार सगौन शास्त्र ग्रन्थ लिखने का प्रयत्न किया। यह ग्रन्थ 'संगीत सार' है। यह ग्रन्थ उन्सोठि का नहीं है यद्यपि उस समय के विद्वानों के विचारों पर प्रकाश डालता है, शुद्ध थाट इसमें भी त्रिलायल है। (३) श्री कृष्णानंद व्यास ने एक महत्वपूर्ण ग्रन्थ 'संगीत राग कन्दमुम' लिखा जिसका प्रकाशन कलकत्ता से १८४२ ई० में हुआ। इसमें उस समय तक के हजारों प्रचलित हिंदी के रंगाल, ध्रुपद आदि गानों के शब्द दिये हैं यद्यपि स्वरलिपि न होने के कारण, उनका स्वरूप आज हम नहीं जान सकते। (४) इस समय दक्षिण कर्नाटक संगीत का एक बड़ा केन्द्र तञ्जोर बन गया था और अनेक सुप्रसिद्ध संगीत विद्वान, त्याग राज, श्यामराव, सुवर्ण दिक्षित आदि हुए। त्यागराज का समय १८०० से १८५० ई० तक था।

(५) १६ वीं शताब्दी के उत्तरार्ध में बंगाल के सर सौरेन्द्रमोहन टैगोर ने 'यूनिवर्सल हिस्ट्री आफ म्यूजिक' पुस्तक लिखा जिसमें राग-रागिनो पद्धति स्वीकृत है। बंगाल के अन्य विद्वानों ने भी इसी पद्धत को माना है।

(४घ) समसामयिक आधुनिक काज (प्रचारकाल)

(१६०० ई० — १६५० ई०)

सामान्य परिचय :—१६०० ई० से पूर्व उत्तर हिंदुस्तानी संगीत की दशा कुछ शोचनीय सी हो रही थी क्योंकि अंग्रेजी राज्य की उपेक्षा थी और सभ्य समाज से दूर बुरे हाथों में भी संगीत जा पड़ा था। किन्तु जयपुर, ग्वालियर बड़ौदा, रामपुर आदि रियासतों तथा लखनऊ, दिल्ली आदि कुछ स्थानों में गायक वादकों के कुछ खानदानों में संगीत साधना ऐकान्तिक रूप से जारी थी। खान संगीतज्ञ अपने वेदा या चेना को सिखनाते थे किन्तु शिक्षा का कोई सार्वजनिक अथवा वैज्ञानिक ढङ्ग न होने से अच्छे संगीतज्ञ बहुत कम और अधिक समय में बन पाते थे। इस दशा में कुछ परिवर्तन १६०० ई० से पूर्व आरम्भ हुआ था किन्तु पूर्ण सुधार का प्रयत्न इसी काल में (१६००—१६५० ई०) आकर हुआ। इसी से इसे प्रचार काल कहा है। संगीत का उद्धार, विकास तथा प्रचार करने का श्रेय मुख्यतः दो महान संगीतज्ञों को मिलता है, एक तो स्वर्गीय पण्डित विष्णुदिगंबर पलुस्कर और दूसरे स्वर्गीय पण्डित विष्णु नारायण भातखड़े। प्रथम द्वाप क्रियात्मक संगीत का प्रचार और द्वितीय द्वारा संगीत शास्त्र का उद्धार होकर संगीत का चतुर्दिक् विकास हो सका और आज लगभग सभी नगरों के स्कूल, कालिजों में तथा अनेक विश्वविद्यालयों में भी संगीत एक पाठ्य विषय बना

दिया गया है। अनेक मङ्गीत सम्मेलनियों द्वारा जन माधारेण में भी मङ्गीत के प्रति विशेष अभिरुचि उत्पन्न की जा रही है। रेडियो और फिल्म द्वारा भी सङ्गीत का ग्लू प्रचार हुआ है। इस काल की एक विशेषता यह भी है कि इसमें शास्त्रीय सङ्गीत की माधुर्य के साथ-साथ सङ्गीत के अन्य प्रयोगों का भी विकास हुआ। उदाहरणार्थ बंगाल के विश्वप्रसिद्ध कवि रवीन्द्र नाथ ठाकुर ने मान-सङ्गीत का एक चमत्कृत विकास किया। उन्होंने सैकड़ों गीत बनाये जिसमें विभिन्न राग-रागिनियों के आवश्यक अंश लेकर अथवा अन्य नवीन स्वरमनुष्यों की सहायता में रचें तथा शब्दों का पूर्ण सामर्थ्य उपस्थित किया। उनके रवीन्द्र सङ्गीत ने भारतीय मङ्गीत के प्रयोगात्मक एवं साहित्यिक पक्ष को उन्नत किया है। पश्चात्य सङ्गीत का प्रभाव यद्यपि हमारे शास्त्रीय सङ्गीत पर नहीं पड़ सका है परन्तु उसका प्रभाव हमारे फिल्मी गृष्ठ (वैक प्रारंभ म्यूजिक) पर काफी पड़ रहा है सम्भव है कभी हमारे वाद्यों के आरकेस्ट्रा तथा फिल्मी गृष्ठ सङ्गीत में उस पश्चात्य प्रभाव का भारतीयकरण किया जा सके और इस प्रकार हमारा आरकेस्ट्रा, जो आज तरु पिघड़ा हुआ रहा है, विकसित हो सके।

उल्लेखनीय तथ्य :—(१) १७० पंडित त्रिपुण्ड्रानाथ पलुम्कर का जन्म कुरुक्षेत्र रियासत (बेल्गाँव) में सन् १८७२ ई० की राधण पूर्णिमा के दिन हुआ था। उनके पिता श्री दिगंबर गोपाल और माता श्रीमता गङ्गादेवी जी थीं। उन्होंने सङ्गीत की शिक्षा, यन्त्राचार्य प० बालकृष्ण मुखा से पाई। उनकी धर्मपत्नी रामाबाई थीं और बारह बच्चे में से केवल एक बच्चा जो आज तरु प्रसिद्ध गायक माने जाते हैं और जिसका नाम श्री० डी० पी० पुम्कर है। मङ्गातोद्धार के लिए भ्रमण करने परिलब्ध जी १८६६ ० में निरुक्त पड़े। देश के अनेक स्थानों पर भ्रमण करके उन्होंने

अपने सुमधुर वा आकर्षक मर्द्दित तथा प्रभावशाली व्यक्तित्व द्वारा सभ्यसमाज के हृदय में सच्ची प्रेम डगपन किया। सभसे पहले उन्होंने लाहोर में ५ मई सन् १९०१ ई० में गान्धर्व महा विद्यालय की स्थापना की। आगे चलकर बम्बई का विद्यालय ही मुख्य केन्द्र बन गया। पण्डित जी का पर्यटन जारी रहा। उन्होंने जिन जिन स्थानों पर जाकर जलसे किये उनमें से कुछ नाम ये हैं—सितारा, बडौदा, काठियावाड़, गिरनार, ग्वालियर, मथुरा, दिल्ली, जालंधर, अमृतसर, लाहौर, काश्मीर, रावलपिंडी, भरतपुर, जाधपुर, मांढ-गोमरी, जम्मू गया, नासिक, कराची, हैदराबाद (सिंध) अहमदाबाद, गोहाटी, कलकत्ता, नवद्वीप, पूना, जगन्नाथपुरी, अयोध्या, फैजाबाद, प्रयाग, चित्रकूट, भोंसी, भद्रास, बर्मा मांडले, सिलोन, महानलेश्वर, कानपुर, नेपाल, काशी, मिरजापुर, पटना, भरोच पठानकोट, कांगड़ा पहाड़ आदि। उन्होंने अनेक बड़ी संगीत कान्फेन्सें संगीतज्ञों के सम्मेलन और अध्यापकों के सम्मेलन किए। पण्डित जी १९२० ई० से कुछ निरक्त होने लगे और रामभक्ति रा-स्रोत उनके हृदय में डमडने लगा। १९२२ ई० में उन्होंने नासिक में रामनाम आधार आश्रम खोला। तबसे उससे रामनाम कीर्तन और रामकथा का भी प्रचार संगीत के साथ-साथ करने लगे। इस प्रकार संगीत को एक पवित्र वातावरण में स्थापित करके और देश भर में संगीत के विषय में एक तीव्र जागृत उत्पन्न करके वे २१ अगस्त सन् १९३१ ई० में मिरज में परलोक सिधारे। उनके शिष्य लगभग १०० निकले जिनमें से लगभग ५० तो स्वयं उनसे शिक्षा पाये थे। इनमें से भी लगभग १० ऐसे शिष्य निकले जो आज अखिल भारतीय संगीतज्ञ कहे जा सकते हैं। उनके सभी शिष्य आज विभिन्न नगरों में अध्यापन द्वारा संगीत का प्रचार कर रहे हैं। पंडित विष्णु दिगंबर जी ने कुल लगभग ५० छोटी बड़ी पुस्तकें

नोटेशन सहित गीतों की छपवाई । इनमें मुख्य हैं (१) संगीत बाल
बोध भाग १-५ (२) संगीत बालप्रकाश, भाग १-३ (३) स्वल्पालाप
गायन, भाग १-४ (४) महिला संगीत भाग १, २ (३) भारतीय
संगीत लेखन पद्धति (६) बालोदय संगीत (७) टयायाम संगीत
१, २ (८) संगीत तत्त्वदर्शक (६) अंकित अलंकार (१०) राग
प्रवेश भाग १ से १६ (११) संगीत. भाग १, ५ (१ विहाग, २
फलयाण, ३ भूपाली, ४ भैरव, ५ माल कम) । (१२) सुन्दर पं
तबले की पुस्तक (१३) मितार की पुस्तकें १, २ (१४) नारदी
शिखा सटीक (१५) भजनामृत लहरी भाग १, ५ (१६) टप्पा गायन
(१७) हौरी (१८) भक्त प्रेमलहरी इत्यादि ।

(२) स्वर्गीय पंडित विष्णु नारायण भातरावडे—जी का जन्म
बम्बई प्रांत के बालकेश्वर नामक स्थान में उच्च ब्राह्मण कुल में १०
अगस्त सन् १८६० ई० के वृष्ण जन्माष्टमी के दिन हुआ । इनके
माता पिता संगीत प्रेमी थे । इन्होंने १८८३ ई० में बी० ए० और
१८६० ई० ग० एल० एल० बी० पास किया और बकालत करना
पहले करांची में आरंभ किया, फिर बम्बई की छोटी अदालतों में
बकालत करने लगे । पंडित जी एक होनहार गायक और अच्छे
सितार जानकार थे । वेमं उन्होंने वासुरी का भी सुन्दर अभ्यास
किया था । इनके मुख्य गुरु जयपुर के मोहम्मद अली खां थे जिनसे
सैरुङ्गा गाने सीखे । इनके अतिरिक्त गायन के अन्य गुरु रामपुर के
नवाब फलबेअली खां और गालियर के पंडित एरुनाथ थे । सबसे
पहले पंडित जी ने बाल्यकाल में ही सितार की शिक्षा गुरु सेठ
बल्लभदास से प्राप्त की थी और उस समय इनके गाने के गुरु राव
जी बुवा बेल वादक थे । पंडितजी ने संगीत में पूर्ण अध्ययन
करके रोज करने का विचार किया और उनकी संगीत सम्बन्धी
यात्रा १९०४ ई० में आरम्भ हुई । वे पहले दक्षिण में चले, फिर

उत्तर भारत में जहाँ भी वे गये, वहाँ के पुस्तकालयों में संगीत सम्बन्धी शास्त्र अथवा अन्य सामग्रियों को देखते चले और विभिन्न संगीतज्ञों तथा विद्वानों से निचार-विनिमय तथा वहस की। कुछ मुख्य स्थान जहाँ उनका भ्रमण हुआ वे हैं :—हैदराबाद, सूरत, विजयानगरम्, जामनगर, जूनागढ़, भावनगर, अहमदाबाद, मद्रास, तंजौर, त्रीवेम्बम, त्रिचनापली, मैसूर, जगन्नाथपुरी, नागपुर, कलकत्ता इलाहाबाद, बनारस, लखनऊ, ग्वा, मथुरा, आगरा, दिल्ली, जयपुर बीकानेर, आदि। पंडित भातखंडे जी ने एक सरल वा उपयोगी स्वरलिपि की पद्धति वैज्ञानिक ढंग से निमित्त की और अनेक पुस्तकें स्वरलिपि सहित चीजों की निकालीं। उन्होंने बड़े परिश्रम से विभिन्न गायकों से चीजें सीखीं व उनका नोटेशन करके पुस्तकें छपवाईं जिनसे एक अकथनोय लाभ संगीत जगत को हुआ है। साथ ही सभी उपलब्ध संस्कृत, हिंदी, अंग्रेजी आदि भाषाओं के संगीत-ग्रन्थों का अध्ययन करके और आधुनिक संगीत स्वरूप के अनुक्रमें शास्त्र निर्मित करके उन्होंने अनेक संगीत शास्त्र ग्रंथ भी लिखे। उनके मुख्य ग्रंथ इस प्रकार हैं :—(१) स्वरमालिका (गुजराती) (२) 'गीत मालिका'—पत्रिका, २२ अंक (३) हिंदुस्तानी संगीत पद्धति कमिक पुस्तकमालिका भाग १ - ६ (जिनमें अनेक प्रचलित अप्रचलित रागों की चीजें नोटेशन सहित दी हैं) (४) हिंदुस्तानी सङ्गीत पद्धति भाग १—४ (जिनमें मराठी में सम्पूर्ण संगीत शास्त्र दिया है) (५) अभिनय राग मञ्जरी (संस्कृत) (६) लक्ष्य संगीत (संस्कृत में शास्त्र का आधार ग्रंथ) पंडित जी ने दक्षिण की जम्बू-जनक पद्धति तथा उत्तर भारत की मध्यकालीन मेल-राग पद्धति का अनुसरण करते हुए सभी आधुनिक रागों का वर्गीकरण कुछ दस धातों में बड़े अच्छे ढंग से किया।

पण्डित भातखंडे जी ने सर्वप्रथम संगीत की बड़ी कान्फ्रेंस

१९१६ ई० में बड़ौदा में करवाई जिमका उद्घाटन बड़ौदा महापौर ने किया। यह प्रथम थ्राल-इंडिया-कानफरेन्स थी जिममें एक 'थ्राल इंडिया म्यूजिक एसोसिमी' १९१६ ई० में खुली किन्तु प्रागे चल कर इसका कार्य बन्द हो गया। तब से अनेक कानफरेन्सें होने लगीं। पंडित जी ने बड़ौदा के बाद, दिल्ली, बनारस और लखनऊ में म्यूजिक कानफरेन्सें कीं। उन्होंने ही तीन संगीत विद्यालय स्थापित करवाये। एक लखनऊ में मैरिस म्यूजिक कालिज, दूसरा ग्वालियर में माधव संगीत विद्यालय और तीसरा बड़ौदा में। पंडित जी ने इस प्रकार अधिक परिश्रम करके संगीत जगत की सेवा की और अन्त में १६ सितम्बर १९३६ में इनका स्वर्गवास हो गया।

(३) आज लगभग सभी प्रांतों में हाई स्कूल तथा इंटरमीडिएट परीक्षाओं और अन्य परीक्षाओं में भी संगीत एक विषय बना दिया गया है और लगभग सभी स्कूलों, कालिजों में संगीत शिक्षा दी जा रही है। कुछ विश्वविद्यालयों में भी बी० ए० में एक विषय संगीत बना दिया गया है जैसे प्रयाग, बनारस, आगरा, पटना, पंजाब, काश्मीर, नागपुर आदि। इसके अतिरिक्त संगीत के सैकड़ों विद्यालय भी देश भर में चल रहे जिनमें से मुख्य दो-चार ये हैं :-

(१) गांधर्व महाविद्यालय, पूना (२) स्कूल आफ इन्डियन म्यूजिक बड़ौदा, (५) मैरिस म्यूजिक कालेज, लखनऊ (६) माधव संगीत विद्यालय, ग्वालियर (७) शंकर संगीत विद्यालय, ग्वालियर (८) प्रयाग संगीत समिति, इलाहाबाद (९) संगीत समाज, कानपुर और (१०) म्यूजिक कालेज, कलकत्ता आदि। आज जो मुख्य संगीत की डिग्रियाँ विभिन्न शिक्षा संस्थाओं द्वारा मान्य हैं वे इस प्रकार हैं :- (१) बम्बई पूना की 'संगीत प्रवीन' तथा संगीत विशारद' (२) लखनऊ की 'संगीत विशारद' (३) ग्वालियर का 'संगीत रत्न' और 'म्यूजिक डिप्लोमा' (४) इलाहाबाद की संगीत

भाकर' और प्रयाग विश्वविद्यालय का 'सोनियर डिप्लोमा-इन-म्यूजिक' ।

(४) बहुत वर्षों से अनेक शहरों में अखिल भारतीय संगीत सम्मेलन (कानफरेन्स) होते आ रहे हैं जिनमें देश प्रसिद्ध संगीतज्ञों का प्रदर्शन द्वारा जनता में संगीत का प्रचार बढ़ता है । कानफरेन्स देने वाली मुख्य संस्थाएँ जो नियमित रूप से प्रति-वर्ष अथवा एक वर्ष छोड़कर कानफरेन्स करती हैं, वे ये हैं प्रयाग विश्वविद्यालय, प्रयाग संगीत समिति और कलकत्ता संगीत परिषद् । गोरखपुर पटना, मेरठ लखनऊ, बंगालीय, बड़ौदा आदि में भी अनेक बार ये सम्मेलन हो चुके हैं ।

(५) इधर कुछ वर्षों में संगीत विषयक अनेक पुस्तकें भी छपी हैं । उनमें से कुछ के नाम यहाँ दिये जाते हैं जिनको पढ़कर आधुनिक संगीत तथा संगीत के इतिहास का ज्ञान प्राप्त किया जा सकता है —

(१) 'मुआफ़ तुल नामात'—लेखक ठाकुर नवान अली खाँ, लखनऊ भाग १—३ (२) 'संगीत बीमुदी' भाग १, २, ३, लेखक निकमादित्ते सिंह निगम लखनऊ (३) 'संगीत शास्त्र दर्शन भाग १, गांधर्व महाविद्यालय मडल, प्रयाग (४) संगीत शास्त्र भाग २, ३, ४, मैरिस कॉलेज लखनऊ । (५) 'राग विज्ञान' भाग १—४, लेखक प्रो० श्री० एन० पटवर्धन पूना । (६) 'व्यसकृति' भाग १—४ लेखक प्रो० शंकर गणेश व्यास (७) पूना के फीरोक प्राम जी द्वारा लिखित 'संसार' चित्रण अनेक पुस्तकें हैं इनके अतिरिक्त कुछ अंग्रेजी की पुस्तकें हैं — (१) 'व्योरो आफ इन्डियन म्यूजिक'—मिशन प्रेरुप (२) 'हिंदुस्तान म्यूजिक' जी० एच० रानाडे (३) 'नि आरिवन आफ राग'—श्रीपद गोसावामाजी (४) 'संगीत'—

मखे आफ म्यूजिक'—श्री भातरंडे (५) ए नर्म्परेटिव स्टडी आ
 म्यूजिक सिस्टेमज्' (१५ वीं से १८ वीं शताब्दियों के)—श्री भा
 रंडे । (६) 'म्यूजिक आफ इन्डिया—एच० ए० पोपले (७) म्यूजि
 आफ हिन्दुस्तान—फाक्सस्टैंगरेज (८) इन्डियन म्यूजिक-
 क्लेमेन्टस ।